2. 2. 35

MEMORIE
STORICO-CRITICHE
DELLA VITA E DELLE OPERE

DI

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

COMPILATE

DA GIUSEPPE BAINI



Volume II.

2-2-35 Vol II

D

MEMORIE
STORICO-CRITICHE
DELLA VITA
E DELLE OPERE
DI
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

CAPPELLANO CANTORE, E QUINDI COMPOSITORE DELLA
CAPPELLA PONTIFICIA, MAESTRO DI CAPPELLA DELLE BASILICHE
VATICANA, LATERANENSE, E LIBERIANA

DETTO

IL PRINCIPE DELLA MUSICA

COMPILATE

DA GIUSEPPE BAINI

SACERDOTE ROMANO, CAPPELLANO CANTORE, E DIRETTORE
DELLA STESSA CAPPELLA PONTIFICIA

Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua.
In peritia suà requirentes modos musicos.
ECCLESIASTICI 44. v. 1. 5.

Vol. 2.



ROMA
DALLA SOCIETA TIPOGRAFICA
1828



DELLA VITA
E DELLE OPERE
DI
GIOVANNI PIERLUIGI
DA PALESTRINA

SEZIONE TERZA

CAPITOLO I.

Giovanni Pierluigi è eletto da S. Filippo Neri maestro dell'oratorio. Dona alla cappella apostolica due messe. Fa imprimere il secondo, ed il terzo volume di mottetti a 5. 6. 8. voci. E guida tre cori di musica nell'ingresso in Roma delle compagnie di Palestrina per l'anno santo del 1575.

Qual'instancabile corridore, che tanto più accresce nel corso la lena, quanto più si avvicina alla meta; e qual cigno canoro, che il soave canto addolcisce al presentimento dell'ultimo dì: tale il mio Pierluigi nell'ultimo periodo di sua vita, che ampia materia somministra a questa terza sezione. Egli raddoppia i profondi suoi studi, distende le provide sue cure ad ogni maniera di musica, pubblica in maggior numero le belle sue produzioni, e rilevata nel vero punto di vista la perfezione dell'arte, ne segna le vie, ne accerta con le necessarie regole il magistero, e prepara nella collezione immensa delle sue opere, esemplari degni di perpetua imitazione, ed atti a rendere in uomini di genio, che ad esaminarle le tol-

gano, e di coglierne il più bel fiore si studino, non lontani nipoti, ma figli sibbene imitatori della natura.

E perchè la semplicità della storia non perdasi in vani preamboli. Compositore della cappella apostolica: maestro finalmente per la seconda volta della basilica vaticana recasi il Pierluigi a decoro, ed a vera utilità di farsi discepolo, e di prestarsi eziandio ai servigi del santo fondatore dei Padri dell'Oratorio.

Vero è, che ad un nomo santo, così amante della musica come S. Filippo Neri apostolo di Roma, che la usò nelle chiese, la usò negli oratorii, in casa e fuori la usò: che niente di sacro senza canto, niente uffiziava senza armonia, e di maniera la stabilì ne'suoi esercizi, che fra le principali osservanze lasciolla del suo istituto; sì, a cotal santo di nazion fiorentino si convenne dapprima il fiorentino maestro di musica Giovanni Animuccia: ma essendo questi passato all'eterno riposo, siccome abbiam veduto sul finire della seconda sezione, non si conveniva a Filippo ed al suo oratorio se non Giovanni Pierluigi, e ciò tanto per la sua pietà quanto per la sua eccellenza nell'arte.

Nè io già a così divisare m'induco soltanto per la non lieve congettura, che essendo stato il Pierluigi assai ben affetto a Persiano Rosa, e ad Angelo Velli amendue di Palestrina, il primo de' quali fu direttore di S. Filippo Neri ancor giovane e secolare, e che comandògli d' intraprendere lo stato ecclesiastico, da cui egli per umiltà mostravasi renitente, l'altro fu discepolo del santo, fu aggregato dal medesimo nella nascente congregazione, e meritò per le sue virtù di essere eletto dopo la di lui beata morte, e la promozione del Baronio alla sagra porpora, superiore di quella commendabilissima congregazione, per lo che rendesi probabile, che l'uno e l'altro guadagnassero al Pierluigi lor concittadino la grazia del santo fondatore; cui essendo sommamente a cuore di render piamente canora, e santamente allegra la divozione, tornerebbe a grandissimo profitto l'opera di Giovanni.

Ma io voglio a tutto questo aggiugnere eziandio l'autorità di più scrittori, che ne accertano la notizia. *Pietro Aloisio celebre musico, e restauratore della musica del secol passato per la sua somma eccellenza nell'arte, e pietà cristiana fu sommamente amato da S. Filippo Neri,*

così il Piazza (441): cui segue il Sanzonio (442). Dietro questi Leonardo Cecconi scrive essere stato il Pierluigi commendabile per la pietà, che *apprese sotto S. Filippo Neri, di cui fu discepolo*; (443) ed il Petrini aggiugne, che *Giovanni ebbe la sorte di aver per suo direttore spirituale S. Filippo Neri* (444). Ora se per testimonianza del Piazza, e del Sonzonio fu Giovanni sommamente amato da S. Filippo a motivo della sua somma eccellenza nell'arte, chi esiterà a credere, che il santo alla mancanza dell'Animuccia lo volesse, e lo avesse a maestro del suo oratorio? Ed ecco il perchè aggregollo, siccome afferma il Cecconi fra' suoi discepoli.

Ma prova di tutte maggiore a me sembra che siano le molte composizioni fatte dal Pierluigi per servigio di S. Filippo, e del suo oratorio. Io non parlerò quì dei *mottetti*, e *salmi* inediti, che tuttora conservansi nell'archivio di S. Maria in vallicella, poichè di questi si ragionerà altrove più opportunamente. Dirò solo delle canzoni italiane, o siano *arie divote* a tre e quattro voci ad uso dei giovani dell'oratorio, per le quali evidentemente si dimostra, che se Giovanni tanta cura si prese per le laudi spirituali cantate da que' giovani, ciò dovett' essere

(441) La *Gerarchia cardinalizia* di Carlo Bartolommeo Piazza della congregazione degli oblati di Milano. *Della chiesa di Palestrina* pag. 226. *aggiunge splendore a questa città l' essere stata madre de' seguenti soggetti eccellenti di professioni virtuose, che furono .... Pietro Aloisio celebre musico etc.*

(442) Vita novissima del Patriarca, e Taumaturgo Filippo Neri ampliata dal P. Domenico Sonzonio, lib. 1. cap. 4. pag. 15. *Amò certamente il santo la musica, amò i musici. Ebbe tra suoi più cari Giovanni Animuccia. Caro ancora gli fu Sebastiano musico di Castello, che alle lodi spirituali dell' oratorio tenea il canto suo esercitato. E' ebbe ancora il celebre musico, e della musica del passato secolo restauratore Pier Aloisio da Palestrina, che per l' eccellenza dell' arte, e per la cristiana pietà venne da lui sommamente amato.*

(443) Leonardo Cecconi *Storia di Palestrina* lib. 4. cap. 7. pag. 344. *Un altro memorabile cittadino fece parimente spiccare al mondo le rare doti dell' animo suo. Fu questi Giovanni Pierluigi uomo commendabile non meno per la pietà che apprese sotto S. Filippo Neri, di cui fu discepolo, che per la sua eccellente perizia nella musica.*

(444) Memorie Prenestine diposte in forma di annali di Pietrantonio Petrini, anno di Cristo 1540. pag. 208.

d'ordine di S. Filippo, che rimasto privo di maestro alla morte dell'Animuccia, (445) addossò tale incarico al suo nuovo discepolo eccellente

(445) Giovanni Animuccia essendo maestro di musica di s. Filippo, e dal suo oratorio fece imprimere nell' anno 1565. per gli eredi di Valerio e Luigi Dorici il *primo libro delle laudi* per uso dei giovani dell' oratorio, e dedicollo a S. Girolamo con il seguente epigramma.

Seque suosque tibi chorus, alme Hieronyme, cantus
Dedicat, ipse tua quos dat in aede pius.
Pro quibus, in patria, fac, dulcis nomen Iesu
Audiat angelico dulcius ore cani.

Quindi nell' anno 1570. pubblicò: *il secondo libro delle laudi, dove si contengono mottetti, salmi, et altre diverse cose spirituali vulgari, et latine: in Roma per gli eredi di Antonio Blado stampatori camerali*; e dedicollo in data dei 25. Febbrajo all' Abb. Podocattaro, che unitamente ad altri devoti gli aveva somministrato il denaro per eseguir la edizione. In questa dedica parla l' Animuccia del primo libro nella seguente maniera: *sono già alcuni anni, che per consolatione di coloro, che venivano all' oratorio di s. Girolamo, io mandai fuori il primo libro delle laudi, nelle quali attesi a servare una certa simplicità, che alle parole medesime, alla qualità di quel divoto luogo, et al mio fine, che era solo di eccitar divotione, pareva si convenisse.* Se però ho a dir vero, questa a me para una scusa, anzi che no, per il tenue gradimento con cui furono accolte dal pubblico siffatte laudi. Di fatto nel secondo libro, di cui passa egli tosto a parlare, confessa di aver cangiato stile moltiplicando le parti, e servendosi anche talvolta degli ordinarii ornamenti: *Ma essendosi poi tuttavia l' oratorio suddetto per gratia di Dio venuto accrescendo co'l concorso di prelati, et gentil' huomini principalissimi, è parso anche a me conveniente di accrescere in questo secondo libro l' armonia, et i concenti, variando la musica in diversi modi, facendola ora sopra parole latine, ora sopra vulgari, et ora con più numero di voci, et ora con meno, et quando con rime d' una maniera, et quando d' un' altra, intrigandomi il manco ch' io ho potuto con le fughe, et con le inventioni, per non oscurare l' intendimento delle parole, acciocchè con la loro efficacia, ajutate dall' armonia, potessero penetrare più dolcemente il cuore di chi ascolta.* Bellissime parole sono queste ultime, per mia fe, ottime intenzioni, e mostrano un uomo studioso, il quale, se nel 1567. richiesto di scrivere alcuna messa in maniera da farvi intendere le parole ed i sensi, dovette pur confessare di non esser potuto riuscire all' intento, (V. le note 169., 170.) ora dietro i prototipi del Pierluigi conosce la vis da battersi per ottenere il bramato fine. Esaminando però io attentamente le composizioni di questo secondo libro, i mottetti, le antifone, i salmi, e le canzoni italiane, mi è forza di dire, che il più delle volte ha il buon Animuccia posto il piede in fallo, ora per lo studio degli ornamenti

nell'arte. Molte di queste arie divote furono fatte imprimere e dal Verovio (446) e dal P. Soto, (447) alcune delle quali portano il nome di

affastellando soverchi artifizi come ne' mottetti, e nelle antifone, ora per amor della semplicità scrivendo zolfe insignificanti prive di anima e di fuoco, come ne' salmi, e nelle canzoni. Onde le pie brame così del santo fondatore, come di qua'devoti congregati, contente dell' opera dell' Animuccia per non avere cose migliori, meritarono di essere interamente sodisfatte dalla filosofica penna del grande imitatore della natura.

(446) *Diletto spirituale. Canzonette raccolte da Simone Verovio. Roma per Alessandro Gardano* 1586. In questa raccolta si trovano con il nome di Giannetto da Palestrina li due mottettini a tre voci.

I. *Rex virtutum, rex gloriae,*
Rex insignis victoriae,
Iesu largitor veniae,
Honor caelestis curiae.
II. *Iesu rex admirabilis,*
Et triumphator nobilis,
Dulcedo ineffabilis,
Totus desiderabilis.

come pure la laude, o canzonetta.

Gesù sommo conforto,
Tu sei tutto 'l mio amore,
Tu 'l mio beato porto,
E santo Redentore.
O gran bontà! dolce pietà!
Felice quel, che teco unito sta.

Questi semplici e graziosi mottettini, o canzonette, o laudi spirituali sono gli unici stampati con il nome del Pierluigi, (V. la nota seg.) e perciò non meritano un particolare esame.

(447) D. Francesco Soto di Langa diocesi d'Osma aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 8. Giugno 1562., morì di anni 85. decano della cappella apostolica li 25. Settembre 1619. Quanta stima godesse il Soto presso il Pontefice Sisto V. può vedersi nel fine del cap: IX. della sez. II., e nella nota 375. L'Adami nelle osservazioni pag. 176. e seg. ne riferisce aver egli eretto da' fondamenti, ornato, e dotato in Roma a Capo le case la chiesa di S. Giuseppe ed il primo monastero di teresiane scalze della prima regola. S. Filippo Neri lo accettò nella sua nascente congregazione il dì 17. Decembre 1575., e fu decimoterzo prete dopo il santo. Ebbe il P. Soto da S. Filippo l'ingerenza sopra la musica dell' oratorio, e fece tosto sua cura di raccogliere le laudi spirituali composte dal Pierluigi, che già impiegava quivi la sua opera fin dall' Aprile del 1571., come pure degli altri o dilettanti o professori, che sovente donavano

Giovanni, le altre, che lo tacciono, sono a prima vista riconoscibili per la loro semplicità, chiarezza, e nobiltà come germi naturali della profondità del Pierluigi nella cognizione dell'effetto musicale; perciocchè essendo tutte sentimentate e toccanti, sia nel grave, sia nell'affettuoso, sia nel vivace per il contemperamento mirabile, e dirò eziandio inimitabile della varia successione de' colpi armonici, non possono essere uscite se non da quella filosofica penna, imitatrice della natura, che seppe adattare un abito tanto confacente al dosso dei versi usciti per lo più dall' infiammato cuore del Santo Filippo Neri.

all' oratorio simili produzioni, ed a continuazione dei due libri dati antecedentemente alla luce del defonto Animuccia (V. la nota 445.) fece imprimere *il terzo libro delle laudi spirituali a tre, e a quattro voci. Roma per Alessan. Gardano* 1588. e dedicollo al card. Federico Borromeo nipote di S. Carlo, il quale frequentava bene spesso gli esercizi dell'oratorio. Nell'anno seguente 1589. fece il Soto di nuovo imprimere per lo stesso Gardano in un solo volume tanto le laudi spirituali del primo e secondo libro dell'Animuccia trascegliendo quelle, che erano più eseguibili, quanto le laodi del terzo libro già da se pubblicato, e ve ne aggiunse anche delle nuove, ponendovi il seguente titolo: *libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri già stampati, e ridutta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove.* Finalmente nel 1591. per lo stesso Gardano stampò *il quarto libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci*, e dedicollo ad Olimpia Orsina Cesi duchessa d'Aquasparta solita ancor essa d' intervenire agli esercizi dell'oratorio. In questi tre libri di laudi fatti imprimere dal P. Soto non v'è indicato il nome di verun compositore, ma solo si dice nelle dediche sopraccennate, che sono laudi nuovamente composte, e che sono *frutti cavati alla giornata* da quel piccolo orticello. A chi pertanto mi ricercasse in qual maniera si possano distinguere fra tante laudi quelle poste in musica dal Pierluigi, risponderei, che il P. Soto medesimo nell'avviso al lettore, premesso al libro ove in uno sono compresi i tre già stampati, ne somministra il sufficiente indizio. *In tutta questa scolta*, sono sue parole, *si è avuto l'occhio non solamente di pigliare le laudi composte con artifizio e politezza per satisfare agli uomini acuti e di purgato giudizio* (ed ecco il carattere distintivo delle filosofiche composizioni di Giovanni nel nuovo suo stile patetico) *ma ancora se ne sono lassate passare molto semplici e poverelle per pascolo commune della moltitudine, come a cagion d' esempio: Sopra 'l fieno colcato. — Chi vuol salire al cielo. – Faticosa è la via. — Disposto ho di seguirti. — Io ti lascio stolto mondo.* — Le canzoni spagnuole, *Alma dexa la tierra.* — *No ves mi Dios*, ed altre simili prodotte al certo da ben mediocre compositore.

Ma lasciam, che Giovanni si applichi pur quotidianamente alle pratiche dell'oratorio, sicuri, che gli esercizi della sua più divota pietà non lo ritarderanno punto nell'erto cammino de' geniali suoi studi, per cui in fine guadagnerassi il titolo di principe della musica: e noi continuiamo a riconoscere nella sua vita le belle sue produzioni.

Se il Vaticano nel richiamare a se il Pierluigi, se l'oratorio nell'ascriverlo fra suoi discepolo e maestro si compartono il diritto alle di lui opere, non per questo divisa egli di essere manco tenuto all'onorificentissimo incarico di compositore della cappella apostolica. Di fatto in quest'anno stesso 1571. in cui e riassume il servigio della basilica vaticana, ed è eletto maestro dell'oratorio di S. Filippo, dona il Pierluigi alla cappella del Papa due messe senza titolo una a cinque, l'altra a sei voci, e trovansi con il suo nome in fronte, e con la indicazione dell'anno ridetto 1571. nel volume dell'archivio della nostra cappella segnato n.° 57. (448).

E per dire alcuna cosa di queste due messe, li temi, o vogliam dire i soggetti della prima a 5. voci sono tratti dal mottetto: *O magnum mysterium* dello stesso Pierluigi, fatto già imprimere dal medesimo nel primo volume di mottetti a 5. 6. 7. voci, di cui si è parlato nel cap. XII. della sez. II. onde a ragione potrebbe denominarsi la messa: *O magnum mysterium*. Essa è di ottimo stile, soda, grave, devota; vi s'intendono assai bene le parole ed i sensi, a motivo della sobria distribuzione degli artifizi, e del largo che si concedono a vicenda le parti. (V. il cap. IV. di questa III. sez.) L'altra messa a 6. voci tuttora inedita avendo il primo soprano, che canta perpetuamente, ed unicamente dal primo *kyrie*, al secondo *agnus* in figure eguali talvolta di brevi, talvolta di semibrevi le note, o vogliam dire la melodia precisa dell'inno *Veni creator spiritus* dei libri corali, può e debbe dirsi la

(448) Essendo questo volume mancante di frontispizio non potrebbo sapersi quando precisamente fu scritto. Fortunatamente lo scrittore ha posto l'anno 1571. nel campo del Q alle parole: *qui tollis peccata mundi* nella parte del 2. contralto pag. 7. costume osservato costantemente dallo scrittore della nostra cappella Giovanni Parvi di porre in ciascun volume nel campo di alcuna lettera cubitale, o iniziale l'anno in cui scriveva.

messa: *veni creator spiritus*. Questa, oltr'essere mirabile per il brio, per la vivacità, per la grandiosità congiunte ad una sodezza veramente ecclesiastica, presenta nel suo facile andamento, e nella sempre varia scelta di colpi, e di accordi sopra l'uniforme progressione del soggetto un prototipo senza pari. Onde porto opinione, che il Pierluigi la scrivesse in questo stesso anno 1571. già completamente maturo nella perfezione dell'arte, tersissimo nella stessa fecondità delle idee, e raffinato dalla lunga esperienza nell' applicazione del genio. E se a taluno piacesse ancora di avere un cenno del perchè Giovanni scrisse in quest'anno siffatta messa io non esiterei a rispondergli, ch' ei se ne occupasse di proposito o per espresso comandamento, o giusta le pie istruzioni del santo Pontefice Pio V. che con pubbliche, e molto più con le sue fervide preghiere implorava dal divino spirito lume ed unione ai sovrani confederati di nome, ma non d' intenzioni contro le spaventevoli forze degli ottomani, i quali assediavano furibondi l'isola di Cipro, e di cui divennero pur sanguinolenti conquistatori il dì 4. Agosto 1571. per la politica inazion della Lega: e se il Signore Dio padre delle misericordie non fiaccava dopo due mesi prodigiosamente, e quasi con la divina sua mano più che con le forze dei federati diminuite nell'atto della pugna, per la malizia d'uno degli ammiragli, l'orgoglio turchesco alle Echinadi, ossia golfo di Lepanto, a sinistra degli scogli Curzolari, il ciel sa quali sconvolgimenti avrebbero que'barbari nel cuor dell'Europa eseguiti: onde la divina bontà per il suo angelo consolò i desiderii del santo Pontefice rivelandogli nell'ora stessa il dì 7. Ottobre 1571. la completa vittoria delle armi cristiane.

Non era poi la sola cappella apostolica cui dovesse il Pierluigi il fiore de' suoi talenti, vi aveva anche il cardinal Ippolito d'Este al quale per doppio titolo era egli avvinto, e per la promessa cioè fattagli l'anno 1569. nella dedica del primo volume di mottetti a 5. 6. 7. voci di nominargli ancora altri volumi simili di mottetti: *sequentur hunc si vita suppetet, et si Deus volet, ejusdem generis alii*; (V. il cap. 12. della sez. 2.) e per le abbondanti sovvenzioni che ne continuava a ricevere dalla sua gentilissima munificenza. Onde riunita una nuova collezione di squisiti mottetti a 5. 6. 8. voci fecela imprimere nell'anno 1572., e

la dovette dedicare indubitatamente al card. Ippollito di Ferrara. A me però non è riuscito di trovare l'edizione romana di questo secondo volume di mottetti del Pierluigi, e solo ho veduto la ristampa, che sollecitamente ne pubblicò pe' suoi torchi in Venezia Girolamo Scoto l'anno stesso 1572. senza dedica (449); e così ne ho similmente trovate tre altre edizioni pur di Venezia, due per l'erede di Girolamo Scoto degli anni 1580. e 1588. la terza per Angelo Gardano del 1594.

In questo secondo volume siccome fu accennato nel cap. 7. della prima sez. inserì Giovanni quattro mottetti dei tre suoi figli Angelo, Ridolfo, e Silla (450); e se la fortuna ci avesse conservata la dedica al card. Ippolito, forse saremmo venuti in chiaro delle premure di quel porporato per la cultura di così virtuosi giovanetti. Quantunque e la morte del cardinale avvenuta il 1. Decembre di questo stesso anno 1572. e l'immatura morte dei tre anzidetti giovani fe svanir in un tratto le pubbliche, e le private speranze.

Riunì il Pierluigi in questa collezione mottetti di varie maniere. Alcuni io porto opinione che fossero stati da esso composti parecchi anni in dietro, non sol per lo stile alcun poco inferiore, ma eziandio per le seguenti ragioni. Il mottetto a 5. voci *O Virgo simul et Mater* (451) è lavorato sopra parole di privato scrittore, il che era ben dif-

(449) Eccone il frontispizio: *Ioannis Petraloysii mottettorum, quae partim quinis, partis senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus nunc denuo in lucem editus. Venetiis apud Hieronymum Scotum* 1572.

(450) Nella edizione del 1594. eseguita in Venezia per Angelo Gardano ai nomi dei tre figlinoli del Pierluigi si aggiugne *Praenestini*, cioè: *Angeli Petraloysii Praenestini*. -- *Rodulphi Petraloysii Praenestini*. -- *Syllae Petraloysii Praenestini*. Questa giunta di *Praenestini* è pellegrina erudizione dello stampatore, o di chi lo diresse. Angelo, Ridolfo, e Silla Pierluigi nell'anno 1594. già passati agli eterni riposi, erano romani, e non di Palestrina, figli di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

(451) *O Virgo, simul et mater, lux maxima mundi,*
Quae summo coeli vertice laeta sedes,
Victa meis tandem lacrymis huc lumina flecte,
Lumina, splendidius quae mihi sole nitent.
Aspice, ut insanis jam jam miser obruar undis,
Ni tua det faciles aura beata vias.

forme dalle note risoluzioni dei cardd. della congregazione sopra l'esecuzion del concilio tridentino, siccome abbiamo veduto nel cap. 8. della sez. 2. Onde può credersi, ch' ei quì lo facesse imprimere non per servigio delle chiese, ma solo come un mottetto di cui già si compiacesse il card. di Ferrara. Il mottetto poi a 6. voci: *Tribularer si nescirem* (452) ha un contralto, che canta le parole *Miserere mei Deus*, ripetendole nove volte, la quale invenzione prettamente fiamminga (v. il cap. 3. della sez. 2. e le note corrispondenti) non potè al certo essere imitata dal Pierluigi all'epoca presente, dietro anche le risoluzioni dei cardinali soprindicati: e se ei non ripudiò questo mottetto, si fu a mio divisamento, perchè nel suo insieme, è lavorato con un patetico finissimo, e molto si discosta dallo zolfe di note insignificanti di siffatti mescolamenti. Quasi tutti gli altri mottetti di questo secondo volume sono veramente belli, e di stil sublime. Nella nostra cappella si cantano anche al dì d' oggi con mirabile e sempre nuovo effetto per la loro freschezza i seguenti: *Derelinquat impius viam suam* a 5. voci la mattina delle Ceneri. *Ierusalem cito veniet salus tua* a 6. voci nella Dom. 2. dell' Avvento. *Veni Domine, et noli tardare* a 6. voci nella Dom. 3. dell' Avvento. *Canite tuba in Syon quia prope est dies Domini* a 5. voci nella Dom. 4. dell'Avvento. *Sancta et immaculata virginitas* a 6.

Affer opem, precor, o nostrae spes certa salutis,
Ipsa salus hominum de gremio orta tuo.

(452) Par. I. *Tribularer si nescirem misericordias tuas, Domine: tu dixisti: nolo mortem peccatoris, sed ut magis convertatur, et vivat, qui Cananeam, et Publicanum vocasti ad poenitentiam.* Par. II. *Secundum multitudinem dolorum meorum in corde meo, consolationes tuae laetificaverunt animam meam: qui Cananeam et Publicanum vocasti ad poenitentiam.* Cinque parti del concento cantano le indicate parole, il 2. contralto canta unicamente le parole: *Miserere mei Deus*, con figure di brevi, e semibrevi sempre in una corda, e si eleva soltanto di un grado all' *e* di *Deus*. Incomincia questo contralto il suo flebile lamento in *Dlasolre*, tuono, o modo del mottetto, dopo 7. battute di pausa ripete lo stesso *Miserere mei Deus* in *Elami*, dietro la stessa pausa in *Ffaut*, e così in *Gsolreut*, ed in *Alamire*: torna quindi in *Dlasolre* pausando sempre le 7. battute, e passando per *G*, per *F*, e per *E*; e ciò tanto nella prima, quanto nella seconda parte con una varietà mirabilissima di attacchi, d' imitazioni, di fughe, e con un circolo di modulazione naturale insieme, e dilettabilmente nuovo.

voci per l' Annunziazione di Maria Vergine Madre di Dio; e *Tu es Petrus* a 6. voci per la festa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo. Sono pure di egual perfezione: *O sacrum convivium* a cinque voci. *Cantabo Domino in vita mea* a 6. voci: e *Peccantem me quotidie, et non me poenitentem, timor mortis conturbat me, quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me*; il quale supera al certo nel sentimento, nel patetico, e nella imitazione della natura tutti gli altri di questo volume: annunzia un uomo, che fatto superiore alle regole, maneggia l' arte a suo beneplacito, e la fa servire per lo suo meglio alle parole che riveste con una forza da sorprendere qualsivoglia orecchio, da investire e portar fuori di se l' anima la più insensibile, e disarmonica.

Vuolsi in fine notare, che li sette mottetti ad 8. voci di questo volume sono bene scritti, con molto studio di artifizi; e per que' tempi in cui ancora poco erano in voga, e tutto al più si avevano, come musiche di ripiego a due cori spezzati di vicendevoli risposte, onde accrescere il romore, debbono essere stati ammirati: ma non possono livellarsi con il merito degli altri sopramenzionati a 5. o 6. voci. E quì se n'è fatta particolar menzione, perchè sopra li due mottetti *Confitebor tibi Domine*, e *Laudate Dominum omnes gentes*, scrisse il Pierluigi anche due messe ad 8. voci, come vedrassi a suo luogo.

In tutto il corso di quest' anno 1572., e del seguente 1573. non mi occorrono aneddoti particolari della vita, non opere di Giovanni; e ciò diviso essere avvenuto, perchè ei si dovette interamente consagrare a fornir la sua diletta basilica vaticana di tutto l'occorrente per le varie solennità nel nuovo suo genere di musica sentimentato, e di vero buon gusto.

Compito questo vario lavoro, di cui daremo alcun cenno nel cap. 10. di questa 3. sez. la ove parlerassi delle di lui opere inedite, aprì Giovanni libero il varco ai suoi teneri sentimenti di riconoscenza verso la memoria del defonto cardinal di Ferrara, in cui aveva perduto non uno sterile protettore, ma un generosissimo mecenate. A compiere il qual sacro dovere ei divisò opportunissimo di rivolgersi al Duca Alfonso II. fratello germano del medesimo, dedicandogli un' opera, ed appalesare così ad esso, ed al mondo quanto fosse debitore alla profusa

liberalità della casa d' Este. Scelti pertanto fra i suoi studi parecchi mottetti a 5. 6. 8. voci li fece imprimere in Roma il 1574. per Alessandro Gardano, e nominolli al ridetto Duca Alfonso II. L' edizione fu terminata sul bel principio dell' anno 1575., ed ha per titolo : *Ioannis Petraloysii Praenestini mottettorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur liber tertius. Romae ap. Alexand. Gardanum* 1575.

La dedica di questo terzo volume di mottetti, che porta in fronte *Alfonso secundo Ferrariae, Mutinae, et Regii Duci*, etc. merita di essere ponderata, non solo perchè Giovanni vi asserisce di aver servito parecchi anni il defonto cardinal Ippolito, siccome è stato altrove indicato: (V. sez. 2. cap. 12.) non solo perchè vi esterna con forza indicibile, com'è detto di so pra, i sensi della sua gratitudine alla memoria del ridetto suo mecenate, e per estensione di cuore veramente singolare anche ai di lui consanguinei: *Cum multos annos Illustriss., ac Reverendiss. cardinali fel. rec. Hippolyto quanta potui veneratione ac diligentia inservierim, incredibilem quamdam observationem me amplissimo nomini Estensi debere non obscure cognosco. Quapropter et inde usque ardebat animus studio declarandi aliquo testimonio summam meam in Te observantiam; quod cum alia ratione facere non posse viderem, haec . . . . in Tuo Nomine publicum accipere volui* etc. Non solo dissi per questi due riflessi merita di essere ponderata, ma molto più, perchè con imparziale giudizio vi fa egli stesso Giovanni il carattere dell' opera come inferiore non poco di merito agli altri suoi lavori.

Di fatto quel Pierluigi, che parlando altre volte delle sue produzioni non ebbe difficoltà di chiamarle candidamente opere d' arte, e d' ingegno, modi più squisiti, maniere nuove, e che sempre di mero suo beneplacito le aveva fatte imprimere, quì, mutato linguaggio, si contenta di dire, che sono mottetti intorno a' quali aveva già per l' addietro travagliato con molto studio: *Haec, quae a me summo studio elaborata erant*: confessa di darli alla luce vinto dalle istanze degli amici: *Amicorum rogatu in lucem edere decrevi*: e li rassomiglia a quella poca acqua che offerì al re Artaserse un uom di conta-

do: *hoc meum munus, quantulumcumque est, accipias, neque enim potentissimus persarum rex Artaxerses puram fluminis aquam rustici hominis manibus oblatam aut respuit, aut neglexit*. Questa diversità di concetti mi pose in curiosità di esaminare attentamente siffatti mottetti, e debbo per la verità affermare, che li tre soli di essi: *Fuit homo missus a Deo* a 5. voci: *Haec dies quam fecit Dominus*, ed *O bone Iesu exaudi me* a 6. voci hanno alcun grado nella scala del bello: tutti gli altri a 5. e a 6. voci sono di lunga mano inferiori ai mottetti del primo, e del secondo volume. Non intendo già per questo, che siano indegni del Pierluigi, non dico nemmen, che possano essere parto di altra penna: vi balena troppo chiaramente e la sua maniera, e la sua regolarità, e la chiarezza degli artifizi, e la naturalezza delle melodie, e l'uguaglianza del tutto insieme, niente di stentato, niente di secco, fluidi, gravi, variati: ma che? Freddi, insensibili, gelati, privi del tutto di quel fuoco animatore, che investe negli altri volumi gli esecutori, e l'uditorio: e come il solo Pierluigi ne potè essere l'autore, prima di divenire il grande imitator della natura, così a niun patto si potrebbero menar buoni a lui stesso divenuto oggimai l'Omero principe della musica.

Ed affinchè il lettore persuadasi intimamente del mio dire, io non gli nominerò il *Pater noster*, e *l'Ave Maria* posti in musica a 5. voci sopra i medesimi soggetti, e le stesse fughe, che ricavarono dal canto gregoriano prima Jusquin del Prato, e quindi Adriano Willaert; queste due composizioni di Giovanni sono più regolari, le parti vi cantano aggiustatamente: la successione delle idee non è mendicata: avanzano per certo di molto il *Pater* e *l'Ave* dei due nominati fiamminghi, e di tanti altri predecessori e coetanei dello stesso Pierluigi, che pure scrissero armonicamente l'orazione domenicale, e la salutazione angelica; ma non sono in fine che note, e note insignificanti, forse più belle per essere eseguite sopra gl'istrumenti alla foggia di que' tempi, che per essere cantate. Passerò anche sotto silenzio tutti gli altri mottetti inferiori agli altri due indicati, e mi restringerò solo a dire alcuna cosa sopra i due mottetti a 5. voci: *Quid habes Ester*, e *Vidi te Domine*, che si conosce, essere stati posatamente composti. Le parole

sono tratte dal cap. 15. v. 12. e seg. del sagro libro di Ester là ove Assuero blandisce la sua sposa venuta meno, onde confortarla. *Quid habes Ester? Ego sum frater tuus, noli metuere. Non morieris: non enim pro te; sed pro omnibus haec lex constituta est. Accede igitur, et tange sceptrum*. Ester tace, ed il re impaziente per amore le pone lo scettro sul collo, e con entusiasmo baciandola, le chiede: *cur mihi non loqueris?* Tornata la regina all' uso de' sensi si fa un dovere di tosto rispondergli: *Vidi te, Domine, quasi Angelum Dei et conturbatum est cor meum prae timore gloriae tuae. Valde enim mirabilis es, Domine: et facies tua plena est gratiarum*. A fronte di tanto patetico, sia il primo mottetto che contiene le parole di Assuero, sia il secondo con le parole di Ester, non presentano che una zolfa di note assiderate: ed un fantasma di vivacità, che si è preteso di dare sul fine del primo mottetto, fa compassione. Imperciocchè si giunge in esso con l' agghiacciata zolfa insignificante alle parole, *cur mihi non loqueris?* Qui le parti disperse nelle varie fughe, attacchi, imitazioni, di cui v' ha grande abbondanza, si riuniscono, e con alquanto di forza sollecitamente a nota e sillaba proferiscono il *cur mihi non loqueris?* Quindi tacciono tutti per una battuta e mezza; e di nuovo, cangiando tono, o modo, ripetono, *cur mihi non loqueris?* Segue una pausa in tutte le parti di due intere battute, e così termina il mottetto. Questa, come io diceva, è una idea d' espressione degna d' essere compatita, perchè contraria al senso, ed al buon senso. Assuero per il sagro testo si tacque dopo le parole: *accede igitur et tange sceptrum*: e siccome Ester non si mosse, ci le si lanciò al collo, e le disse: almeno *cur mihi non loqueris?* Onde la pausa assai meglio prima delle ridette parole sarebbesi gustata, che non dopo. Inoltre il re una sola volta, e non due; e non con diverso tono dimandò alla sua sposa che gli parlasse. Da ultimo, che fanno mai quelle due battute di pausa, terminato il canto del mottetto? Se si pretende (benchè contro l'espresse parole del sagro testo) che Ester dopo il primo, e dopo il secondo (indebitamente supposto) *cur mihi non loqueris*, sospendesse ancora per poco la risposta, e che il re con invitta pazienza la attendesse, il modo scelto onde mostrarlo, non e per

mia fè, sufficiente; giacchè gli uditori i quali non sanno, non veggono, non sentono le pause citate, non possono raccorre dalle medesime veruna idea: come appunto ridevolissimo in egual forma si era il ritrovato di colorir sulla carta le note di rosso, o di verde, o di violaceo, o di azzurro (V. il cap. 3. della sez. 2. e la no. 154.) onde i predecessori ed i contemporanei del Pierluigi sognavano di esprimere adequatamente gli analoghi concetti. In una parola il mottetto è compito, si tacciono gli esecutori, e l'uditorio non rimane certamente sospeso per le pause scritte nella carta, ma si riposa. Verrà però, verrà fra poco il momento in cui Giovanni, farà conoscere quanto diversamente dalla prima sua età, cui appartiene questo scipito mottetto, ei sappia all' epoca presente filosofare: ed in qual foggia maneggiar si convenga nei mottetti della *Cantica* il patetico finissimo non degli umani, ma de' divini amori di due teneri sposi.

Persuaso, come io son d'avviso, il lettore della mancanza di vero bello, di esatta imitazione della natura nei mottetti a 5. e 6. voci di questo terzo libro, torniamo ad osservare le parole di Giovanni. *Amicorum rogatu* ei s' induce a dare alle stampe mottetti siffatti: gli amici poco filosofi incantati dalla soavità delle armonie e dalla naturalezza dello stile lo hanno indotto a far pubbliche queste prime secrezioni del suo talento: e dissi avvedutamente *prime*, dandomene argomento il medesimo Pierluigi con *'la me elaborata erant*, ond' ei ben ne conosceva la imperfezione, e la mancanza di vero bello; perciò soppresse candidamente, di tali mottetti parlando, il *perfectum ingenio*; elogio, che lor non si doveva, e si contentò dell' *elaboratum industria*, confessando che *summo studio elaborata erant*; e così non li chiamò o di fuoco, o fusi in crogiuolo da espertissimo fonditore, ma fresca acqua di fonte nelle ruvide mani di un rustico da zappa.

Fin qui il Pierluigi stesso con la sua dedica ci ha fatto parlare de' suoi mottetti a 5. e 6. voci. Vi sono però nello stesso volume anche sei mottetti ad 8. voci, i quali non debbono assoggettarsi allo stesso giudicamento. Essi non solo sorpassano di gran lunga i sette mottetti ad 8. voci del secondo volume, ma la loro maniera è tale, che compensano abbondantemente la freddezza dei testè menzionati, e sono fi-

gli più del genio che dell' arte. Quattro di questi mottetti cioè le due sequenze, o inni: *Lauda Syon Salvatorem*, e *Veni Sancte Spiritus*, l' *Ave Regina coelorum*, e l' *Hodie Christus natus est*, presentano una divisione dei due cori nuova affatto, e di mirabile effetto. Un coro è composto di due soprani, un contralto, ed un baritono; l' altro consta di un contralto, due tenori, ed un basso. L' alternativa di due cori siffatti sorprende, la riunione rapisce. Se questa foggia di comporre non esigesse una finezza di gusto squisito, un singolarissimo genio, sarebbe stata, io diviso, adottata eziandio dai contemporanei del Pierluigi, e dai seguaci: ma la difficoltà dell' impresa sgomentò que' pochi che con miserabile effetto vi si cimentarono: e questi quattro mottetti rimangono il prototipo di cotale specie. Con di più, che a lasciar segnata la via a qualsivoglia più erto cammino compose Giovanni anche una intera messa ad 8. voci sopra uno di questi mottetti: *Hodie Christus natus est*, conservando la stessa divisione di cori, siccome vedrassi a suo luogo.

Gli altri due mottetti ad 8. voci hanno la distribuzione nota delle parti, e dei cori. Il mottetto: *Iubilate Deo omnis terra* è molto vago, variato, semplice, e nobile. Il mottetto poi *surge, illuminare Ierusalem* è il capo d' opera dei mottetti a due cori del Pierluigi. V' ha in esso sentimento, forza, brio, chiarezza, semplicità, grandiosità impareggiabile. Se gli si tolgono le parole, la musica sola annunzia per ciascun inciso, ciò che vuole esprimere. Qual' invito grazioso insieme ed efficace nel *surge*, che sollevandosi ti solleva! Quanta chiarezza nell' illuminare! La forza del *quia venit lumen tuum* è robusta: l'*et gloria Domini super te orta est*, riempie di giubilo: non ha esempio, e sempre mai rimarrà ammirabile la squisitezza del genio, con cui si passa da tanto contento al seguente rabbruscamento, nel *quia ecce tenebrae operient terram*: i vortici della caligine, *et caligo populos* sembra, che ne circondino nel più folto del bujo: quand' ecco s' ingrandisce nelle *figure*, e richiama a nuova attenzione *super te autem*: il ripete con maggior quantità di armonia *super te autem*; e quì con indicibile dolcezza s' innalzano le parti, dal basso il tenore, dal tenore il contralto, e da questo il soprano cantando *orietur Dominus*: e rotti gli argini del torrente della gioja, ma dignitosa, ma nobile, ma grandiosissima sublime-

mente termina con l'*et gloria ejus in te videbitur.* Sono due secoli e mezzo da che questo mottetto si ripete ogni anno nella nostra cappella la mattina dell' Epifania del Signore, e si ode sempre con nuova sorpresa: anzi conserva siffattamente la sua freschezza, che a' tempi dell'Allegri si dimandò se era sua produzione: si chiese a Matteo Simonelli onde avesse saputo attingere tali idee: fu detto essere del Biordi mentr' egli fioriva; Pasquale Pisari n' ebbe un dì i solenni rallegramenti; e quando Filippo Siciliani rese chiaro il suo nome con l' inno *Veni creator spiritus* a 7. voci di cui soavemente dilettavasi il som. Pont. Pio VI. ad esso, me presente, ne fu da alcuni porporati data la gloria. Vuolsi poi anticipare qui brevemente ciò, che dovrà dirsi più di proposito nel cap. 7. di questa sez. Cantandosi tale mottetto nella nostra cappella all' offertorio della solenne messa, stante la lunga ceremonia della incensazione, massime se sono molti i cardinali, ed è il Papa presente, riesce alquanto breve; onde il Pierluigi ad istanza de' cantori apostolici vi aggiunse circa l' anno 1590. una seconda parte rimasta tuttora inedita con le parole: *et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges* ec. la quale è pur bella, e di buon gusto; ma, se ho a dir vero, non giugne alla sublimità del *surge*: onde già da alcuni anni il direttore della cappella regola il canto gregoriano dell' offertorio di maniera, che il mottetto *surge* sia sufficiente alla cerimonia, e non v' abbia d' uopo di aggiugnere la seconda parte.

Oltre l' edizione romana sopraccitata di questo libro ne ho vedute altre quattro, tutte di Venezia, tre presso l' erede di Girolamo Scoto del 1575. in cui v' ha pur la dedica ad Alfonso II. del 1581. e del 1589., ed una presso Angelo Gardano del 1594.

Il riflesso della santità di quest' anno 1575. in cui Giovanni dette alla pubblica luce l' indicato terzo volume di mottetti, anno del *decimo ordinario giubileo* celebrato dal pontefice Gregorio XIII. mi arresta quì ancora per poco. Quanti a ben riflettere, e quanto ferventi dovettero essere gli esercizi di divozione cui avrà atteso il Pierluigi non solo per la sua nota pietà, ma molto più per essere fortunatamente aggregato sotto la disciplina del santo Filippo Neri! Se l' intervallo di due secoli e mezzo non avesse sepolto nella perpetua obblivione le di lui azioni

private, io diviso, che ampia materia per esse ne si porgerebbe di edificazione. Alle notizie però che mancano supplirà il lettore contando sopra lo zelo del santo maestro, e sopra la docilità del pio discepolo, mentr'io passo ad indicare un aneddoto conservatoci dalla storia, onde si manifesta nella pietà del Pierluigi la sua amorevolezza verso i concittadini, e la patria.

Giusta la narrazione delle opere più memorabili fatte in Roma l'anno del giubileo 1575. composta dal P. F. Angelo Pientini (453) testimonio oculare, l'ingresso in Roma delle compagnie di Palestrina molto si distinse, e per il numero delle persone, e per l'ordine, e per la compostezza, e per le belle musiche ond'erano scortate. *Quella di Palestrina poi fu tenuta molto degna: perciocchè oltre all'essere stata di più di mille cinquecento persone, ella venne con questo bell'ordine, che primieramente andava con suoi misteri una nera croce da cinquanta coppie di fanciulletti vestiti a guisa d'angeli, e con rami d'olivo in mano riverentemente accompagnata. Seguitava poi una buona compagnia portando un divoto Crocifisso con bianco velo ornato, come ella ancora vestiva di bianco. Indi vestita di nero veniva un'altra compagnia portando con un velo nero un altro Crocifisso. Dopo la quale andavano dieci coppie di Cappuccini, da venti di Frati Carmelitani, venti di Preti tutti con le loro cotte, e cinque di Canonici pure con le cotte in dosso, e con cappucci di pelle in spalla, e col vicario del vescovo appresso. Ultimamente seguitavano non senza bell'ordine e gran modestia le donne. E le dava molta gratia non solamente l'avere tre belle musiche, ma l'andare tutti con gravità e divozione maravigliosa.* Fin qui il Pientini ne ha assicurato dei tre cori di musica, pe' quali fu accompagnato il comune di Palestrina nel solenne ingresso in Roma. L'avvocato Petrini, che fortunatamente per compilare con esattezza gli annali della sua patria potè consultarne gli archivii, trovò nelle memorie della Compagnia del

(453) Narrationi delle opere più memorabili fatte in Roma l'anno del Giubileo 1575. composte dal M. R. P. F. Angelo Pientini. Viterbo, 1577. lib. 1. pag. 92. *delle compagnie di Palestrina*.

SS.^{mo} Crocifisso di Palestrina, che i tre ridetti cori di musica furono regolati dal Pierluigi. (454) *Due nostre confraternite andarono nel corrente anno santo in Roma, quella del Crocifisso, e quella del Sacramento, numerose fra uomini, donne, e fanciulli di mille e cinquecento persone, quali accompagnate da molti Sacerdoti secolari, e regolari, dai canonici, e dal vicario generale fecero il loro ingresso con somma dignità, e modestia fra la melodia di tre cori di musica regolata dal Pierluigi.* Ed ecco come la vera virtù ne' grandi uomini va sempre congiuuta all' adempimento di ogni maniera di sagri doveri verso Dio, verso i maggiori, verso la patria.

Capitolo II.

Giovanni Pierluigi intraprende l' istruzione privata di alcune persone: e dirige la scuola aperta in Roma da Giovanni Maria Nanini. Si prova che questo magistero si è mantenuto costantemente illibato in Roma: che ha sommamente giovato anche le altre scuole sia per mezzo de' romani chiamati ai servigi delle cappelle d' Italia, e delle corti d' Oltremonti; sia per mezzo di coloro, che dopo essere stati qui ammaestrati sono divenuti capi scuola delle loro patrie: e che ove le tradizioni di cotal magistero o non sono giunte, o sono state dimenticate, le opere di Giovanni hanno supplito alla istruzione de' più valenti compositori.

Non fu giovevole che per metà a qualsivoglia arte o scienza, chi solo seppela per se: e completamente le fu utile chi seppe con le sue

(454) Memorie prenestine in forma di annali da Pietrantonio Petrioi. *Anno di Cristo* 1575. pag. 220. Quivi alla no. *a* pag. 221. si cita il *libro della compagnia del Crocifisso di Palestrina.* Dietro questa allegazione mi si svegliò io cuore il desiderio di poter citare le parole precise del libro indicato. Ne scrissi al ch. Sig. *D. Bartolommeo Vicentini canonico della cattedrale*, il quale gentilmente rispoodendomi, mi assicurò, che o fosse nelle passate peripezie, o fosse nel trasporto dei libri, che restitui ai varii archivii il lodato Petrioi, il codice è perduto; e che il libro attualmente esistente nell' archivio della V. compagnia incomincia nell' anno 1686.

belle produzioni depurarla, ed ingrandirla, ed insegnarne insieme i sodi precetti e le utili lezioni; onde e per le une e per le altre si formasse un pieno magistero a vantaggio degli studiosi e della società. Siccome poi l' insegnamento, malgrado l' utilità che porta, assorbisce infelicemente per la seria occupazione dello spirito umano, e soffoca i talenti destinati alla produzione, ed alla invenzione; quindi è, che recan danno anzi che no alle arti, ed alle scienze quegli uomini di gran genio, che si limitano ad insegnarle, ed a spanderle, in luogo di accrescerne, siccome potrebbero pe' loro talenti, i prodotti, ed i capi d' opera. E così per egual ragione gl' inventori, ed anche i perfezionatori delle arti e delle scienze se poco o niun pensiere si prendano di additare le vie, che batter si debbono per giugner colà, ov' essi fortunatamente scortati furono dalla elevatezza della loro mente per il solo desio d' operare, non meritano quella lode, che avrebbe lor guadagnato il farsi e guida e luce ad altrui per le non praticate regioni. Ora il Pierluigi uomo di sommo genio, intendendo avvedutamente cotai verità, applicossi alla istruzione per quanto non gl' impedisse di attendere principalmente allo scrivere: insegnò a parecchi giovani, ma non consacrossi interamente alla scuola: e diresse in seguito per la parte nobile e filosofica da se ritrovata nella imitazione della natura la pubblica scuola aperta da Giovanni Maria Nanini senza farsi da essa assorbire. Noi lo vedremo in progresso applicato alle sue opere, ed alla produzione di composizioni sempre più belle, e di vero buon gusto anche con maggiore assiduità e frutto degli anni scorsi per lo meglio dell' arte.

E quì pria di riconoscere i particolari discepoli di Giovanni vuolsi avvertito il lettore come si sono in questo capitolo riunite varie epoche della vita di Giovanni, ed il seguito delle vegnenti generazioni, per serbare l' unità della materia, e per far conoscere sotto un sol punto di vista il frutto recato abbondantemente all' arte ed alla scienza musicale dal magistero, e dalle opere del Pierluigi:

Dietro le più diligenti ricerche io trovo solo sette persone istruite propriamente nella musica da Giovanni Pierluigi.

Li tre suoi figliuoli Angelo, Ridolfo, e Silla, premorti a Giovanni nel più verde dei loro anni al primo sbocciare delle loro anime armo-

niche: de' quali avendo già parlato nel cap 7. della 1. sez. e nel cap. precedente, quivi ha potuto vedere il lettore tutto il profitto, che i medesimi trassero dal paterno magistero: e con quanto danno dell' arte fossero dalla cruda falce di morte interotti i dì annunziati da così lucente mattino.

Dopo questi mi si presentano Annibale Stabile, (455) e D. Andrea Dragoni, di Meldola, (456) li quali rendono onorifica testimonianza per sentimento di gratitudine alle cure di Giovanni Pierluigi loro precettore nella prefazione delle respettive opere. Questi due degnissimi successori di Giovanni nel magistero della proto-basilica lateranense quanto sodamente profittassero per le di lui lezioni non occorre riferirlo, essendo noti abbastanza i molti loro volumi alle pubbliche stampe, ne' quali mostransi uomini d' arte, e di genio. Entrambi poi amarono siffattamente la ridetta proto-basilica, che il primo, quantunque

(455) Annibale Stabile fu maestro di S. Gio. in Later. dal 1575. al 1576; del Collegio Germanico, Ungarico, e di S. Apollinare dal mese di Loglio 1578. alli 6. Febr. 1590. è di S. Maria Maggiore dal 1592. al 1595. Fece imprimere in Venezia per il Gardano tre libri di mottetti a 5. 6. 8. vo. negli anni 1584., 1585., 1589. Un lib. di madrigali a 5. vo. nel 1587. ove si trovano inseriti alcuni madrigali di Gio. Maria Nanino; — ed un lib. di litanie a 4. vo. nel 1592. ove confessa di dover tutto all' insigne *suo maestro Giovanni Pellestrina.*

(456) D. Giovanni Andrea Dragoni, di Meldola, benefiziato e maestro di S. Gio. in Later. da Giu. 1576. a tutto il 1598. nella dedica del lib. 2. di madrig. a 5. vo. del 1574. scrive: *Quando mi sono risoluto a così fare col parere dell' Eccmo. messer Giovanni Palestrina mio precettore etc.* Le opere in istampa del Dragoni sono un lib. di madrig. a 4. vo. Ven. per l' er. dello Scotto 1581. — Quattro libri di madrig. a 5. Ven. per l' er. dello Scotto. 1574. 1575. 1579. e per il Vincenti 1594. — Un lib. di madrig. a 6. vo. Ven. per l' er. dello Scotto 1583. — Un lib. di *villanelle* a 5. vo. Ven. per l'er. dell' Scotto 1588. — Un lib. di mottetti per tutti i Santi dell' anno a 5. vo. Ven. per l'er. dello Scotto 1578. Dopo la di lui morte furono fatti imprimere d'ordine del Rmo. capitolo lateranense come erede del di lui archivio, e de' suoi averi: Un lib. di madrig. a 6. vo. ed un lib. di mottetti a 5. vo. in tre parti. Roma Mutio 1600. A' tempi di Ottavio Pitoni si cantavano ancora nel Laterano molte composizioni inedite del Dragoni, siccome ei lo attesta nelle notiz. MSS. dei contrappuntisti. Io per tutti li dieci anni ne' quali fui alunno nel Seminario Romano dovendo assistere nelle feste solenni al coro della lod. proto-basilica ho inteso cantarvi il solo Benedictus a 8. vo. tuttora freschissimo, e di mirabile effetto.

fosse stato maestro del Collegio Germanico per molti anni, pure alla sua morte donolle tutto il suo archivio: l'altro come maestro, e benefiziato la fece erede del suo archivio, e di tutti i suoi beni. A chi piacesse di opinare che forse amendue questi valorosissimi musici ottenessero le lezioni del Pierluigi fin da quando egli fu ai servigi della proto-basilica, io il lascerei tranquillamente nella sua opinione: e solo gli farei riflettere, che essendo stato lo Stabile eletto maestro dal capitolo lateranense non prima dell'anno 1575., ed il Dragoni nel 1576. cioè quattordici, o quindici anni dacchè n'era partito Giovanni, può anche differirsi alcun poco l'epoca di questa istruzione.

Un altro insigne scolaro ebbe Giovanni, D. Adriano Ciprari, monaco vallombrosano, nativo di Palestrina. L'amor della patria gliel diede ad istruire, e l'amor della patria gli addolcì la più indefessa ed industre cultura, ch'egli tolse di questa dolcissima pianta. L'estensione però de' talenti di sì grand' uomo involò una parte del frutto dovuto a tante cure: perciocchè nè io conosco, nè mi è noto chi abbia mai veduto opere musicali di questo virtuosissimo monaco; purtuttavia è certo per la testimonianza del P. Eudosio Loccateli (457), monaco dello stesso ordine, e contemporaneo del Ciprari, che esso nel mezzo delle sue gravissime ed utilissime occupazioni sia dello studio delle lingue dotte, sia di controversie dommatiche con i Rabbini, sia della procura, e della abbazia del monastero di S. Prassede, sia della abbazia ge-

(457) Vita del glorioso P. S. Giovangualberto fondatore dell' ord. di Vallombrosa. Insieme con le vite di tutti i generali ec. raccolte dal P. D. Eudosio Locatelli da Santa Sofia monaco dello stesso ord. in Fiorenza 1583. Lib 2. cap. 58. pag. 318. *Alcuni di questi primi studenti dello studio ordinato in Passignano si sono addottorati nel collegio de' teologi di Roma, come D. Adriano da Palestrina, e D. Cesare da Firenze, et hanno servito, e servono nella congregazione degli Ebrei, censurando i Rabbini, come è l'istesso D. Adriano, il quale ha esercitato molti nella lingua ebrea appresa da quell' Arias Montano, che ha fatto quella bella Bibbia regia, et ancora ha instrutti molti nella musica, la quale egli imparò da quel gran musico da Palestrina.* Lo stesso afferma Pietrantonio Petrini nelle *Memorie Prenestine* all'anno 1583. pag. 222. dicendo: *Un nostro cittadino per nome Adriano Ciprari . . . . aveva sortito dalla natura un felicissimo ingegno, stante il quale avendolo da giovinetto il Pierluigi istruito nella musica vi riuscì moltissimo.*

nerale di quella rispettabilissima congregazione non isdegnò *d' istruire molti nella musica, la quale aveva imparata da quel gran musico di Palestrina*. Tanto è vero, che le belle anime non sanno defraudare i loro simili e la patria della principal porzione di qualsivoglia concepita speranza che le riguardi!

Il settimo, e per quel ch' io mi sappia, ultimo particolare privato discepolo del Pierluigi fu similmente un ecclesiastico, cioè D. Giovanni Guidetti bolognese, chierico benefiziato della basilica vaticana. Le profonde cognizioni nel canto fermo, o gregoriano onde il Guidetti fu debitore alle istruzioni di Giovanni siccom' egli stesso il confessa nella prefazione del suo *Direttorio*, dovrebbero servirmi a tessere un vago serto di gloria al maestro ed al discepolo; tornando però fra non molto più opportuna occasione di ragionare espressamente di siffatta materia, quivi rimettiamo il lettore: e qui ci resta d' altronde a contestare che quanto alla scienza musicale non debbe il Guidetti essere stato degno discepolo del massimo Pierluigi: perciocchè diede egli, è vero, alle stampe *l' Uffizio della Settimana Santa* nel 1587. (458), e vi pose in musica figurata a versetti spezzati, e quasi direi in *Falso-bordone* il *Benedictus*, ed il *Miserere*: ma tacer non posso, che la sua precisissima musica trovasi scritta anticipatamente nel volume dei *Miserere* del nostro archivio segnato n.° 150. e nel volume dei *Falso-bordoni* della nostra custodia (V. la no. 379.) con il nome del Pierluigi. Or mai non sarà, che io, o uomo al mondo osi dire essersi il Pierluigi vestito di due note del Guidetti, quando tanto è naturale che il Guidetti per mancanza d'invenzione abbia fatte sue queste inezie del Pierluigi.

Cotale privata istruzione data da Giovanni ai sette nominati individui, due soli de' quali continuarono con frutto fino alla meta la carriera musicale, troppo piccola gloria formerebbe al magistero del Pier-

(458) Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae juxta ritum capellae SS. D. N. Papae, ac Basilicae Vaticanae collectus et emendatus a Ioanne Guidetto Bononiensi ejusdem basilicae perpetuo clerico beneficiato nunc primum in lucem editus cum privilegio summi Pontificis. Romae, ex Typographia Iacobi Tornerii 1587. excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus socii 1587.

luigi. Aprì finalmente scuola in Roma il nuovo maestro della basilica liberiana Giovanni Maria Nanini (459); ed ecco la prima scuola aperta pubblicamente in Roma da un italiano: perciocchè la misteriosa e celata istruzione data da D. Nicola Vicentino ai famigliari del card. Niccolò Ridolfi non può, e non debbe aversi per vera scuola di Roma. (V. la no. 424.) Una scuola siffatta aperta novellamente da un italiano, avendovi in Roma tanti oltramontani compositori, meritava, a vero dire, un appoggio da poter imporre a chi si fosse, che avesse tentato d' invilirla, od ardito di denigrarla. Il Pierluigi amicissimo com' era di Giovanni Maria Nanini, essendosi amendue trovati giovanetti alla scuola di

(459) Giovanni Maria Nanini, di Vallerano, discepolo di Claudio Goudimel fu prima maestro della sua patria; quindi di S. Maria Maggiore dal 1571. fino a Maggio 1575. e finalmente fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 27. Ottobre 1577. morì gli 11. di Marzo 1607. e fu sepolto nella regia chiesa di S. Luigi de' francesi. Le di lui opere alle stampe sono un lib. di mottetti a 3. vo. ed un lib. di mottetti a 5. vo. Ven. Gardano 1578. – Tre libri di madrigali a 5. vo. Ven. Gardano 1580. 1584. 1586. – Un lib. di canzonette a 3. vo. Ven. Gardano 1587. Alcuni suoi madrigali a 5. vo. sono fra quelli di Annibale Stabile (V. la no. 455.). Il Banchieri nella Cartella pag. 134. cita la seguente di lui opera: *Maria Nanino compositore celebre nella cappella di N. S. ha mandato in stampa un libro di contrapunti obbligati sopra il canto fermo in canone, opera degna di essere in mano di qualsisia musico e compositore.* Il P. Martini nell' indice degli autori di musica al fine del to. 1. della storia pag. 461. cita il trattato MS. di contrappunto con la regola per far contrappunto a mente di Gio. M. Nanini (V. no. 208.) come pure l'opera sopralodata dal Banchieri con il seguente titolo: Centocinquantasette contrappunti, e canoni a 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 11. voci sopra del canto fermo intitolato la base di Costanzo Festa MS. Alcuni salmi del Nanini a 8. vo. sono nella raccolta di salmi a 8. di diversi eccellentiss. autori, posti in luce da Fabio Costantini Romano. Napoli G. G. Carlino 1615. Varii mottetti a 2. 3. 4. vo. sono nella raccol. dello stesso Costantini. Roma. Zannetti, 1616. Ed alcuni mottetti a 8. vo. sono nella raccol. pur del Costantini del 1617. ec. Molti mottetti a litanie inedite di Gio. M. Nanini si conservano nell' archivio di S. Maria in Vallicella; molte nell' archivio della basilica vaticana: molte nella biblioteca del collegio romano in due ampie raccolte di musica spettanti già al duca Giovanni Angelo Altaemps: ed in fine moltissime messe, e mottetti similmente inediti sono nell' archivio della capp. pont. e si replicano nella cappella con sempre nuovo piacere nelle ricorrenze di varie solennità, come la mattina del S. Natale si canta ogni anno al pontificale del Papa il mottetto: *Hodie nobis coelorum rex* etc. il quale è veramente bello, e sublime.

Claudio Goudimel, promisegli la sua assistenza, e la sua direzione, e mantennegli così costantemente la data parola, che gli scolari del Nanini si avevano insieme per discepoli del Pierluigi. Perciocchè il primo insegnava gli elementi del contrappunto, e della composizione, Giovanni assumeva i discepoli già formati, e ne ripuliva e perfezionava l'arte, dirigendoli secondo le diverse inclinazioni alla imitazione confacente della natura. *Non ebbe Giovanni Pierluigi,* così il Liberati (460) *genio di fare scuola, o non potè per l'assiduo impiego della composizione armonica: ma si unì, e si conformò con la scuola di Giovanni Maria Nanini suo condiscepolo, et amico confidentissimo valoroso quanto dotto compositore, e contrapuntista, di modo che in quella scuola compariva il Palestrina, et assisteva bene spesso, come degnissimo maestro principale, decidendo le differenze ed opinioni che nascevano tra scolari, e professori diversi, che ivi a bella posta frequentavano.* Cui risponde Andrea Adami, dicendo: *Gio. Maria Nanini, condiscepolo, coetaneo, ed amico confidentissimo di Giovan Pierluigi da Palestrina, col quale collegato tenne scuola in Roma, facendo molti allievi* (461).

Da una scuola di questa fatta non potevano uscire che sommi uomini: e sommi di fatto furono Antonio Brunelli (462) di Viterbo, maestro del duomo di Prato, di S. Miniato in Firenze, e del gran duca

(460) Antimo Liberati. *Lettera responsiva ad Ovidio Persapegi*, pag. 24. e seg.

(461) Andrea Adami. *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella*, pag. 181.

(462) La seguente discendenza di scolari e maestri è stata da me estratta dalle opere di D. Romano Micheli, dalla lettera di Antimo Liberati ad Ovidio Persapegi, dalle Osservazioni di Andrea Adami, dalle notizie MSS. dei compositori di Ottavio Pitoni, dalla narrazione istorica MS. di Matteo Fornari, e dalle dediche e prefazioni delle opere dei medesimi autori, i quali sovente nominano ora i respettivi maestri, ora i respettivi scolari. Si è voluto qui in globo anticipare al lettore siffatta notizia per risparmio di citazioni.

Le opere di Antonio Brunelli sono: Esercizi a una e due voci, Firenze, Marescotti 1605.- La sagra cantica a 1. 2. 3. 4. vo. 1606.-- *L'affettuoso invaghito.* Canzonette a 3. vo. 1607. - Lib. 1. e 2. di mottetti a 2. voci. Firenze, Marescotti 1608. — Regole, e dichiarazioni di alcuni contrapunti etc. (V. la no. 210) — Scherzi, arie, canzonette, e madrigali a 1. 2. 3. vo. libri 3. Venezia, Vincenti, 1614.

di Toscana nella religione de' cavalieri di S. Stefano in Pisa: Felice Anerio (463) romano, maestro del collegio inglese in Roma, e del card. Pietro Aldobrandini, e che fu giudicato degno di essere eletto compositore della cappella apostolica dopo il Pierluigi: D. Gio. Francesco Ane-

(463) Le opere di Felice Anerio sono. Il 1. 2. 3. lib. di madrigali spirituali a 5. vo. Roma, Gardano 1585. — Il 1. 2. lib. de' concerti spirituali a 4. vo. Roma, Coattino 1593. - Il 1. lib. degl' inni, cantici e mottetti a 8. vo. Venezia, Vincenti 1596. dedicato a Clemente VIII. ove lo ringrazia di averlo creato compositore della cappella apostolica: *Musicam artem ab ineunte aetate sequtus sum, laboris, et diligentiae multum in ea posui.. totum Deo, et sanctitati vestrae debeo, quae meam industriam summa beneficentia alit, quae me singulari bonitate, et amplissimi ac de me optime meriti cardinalis Petri Aldobrandini patrocinio, in sua capella Pontificia musicis modis faciendis praefecit.* — Il 2. lib. degl' inni, e mottetti a 5. 6. 8. vo. Roma, Zannetti 1602. ove s' intitola: compositore della cappella Pontificia, — Il 1. lib. di Madrigali a 6. vo. Venezia Amadino 1590. ed in Anversa 1599. — Il 2. lib. di madrigali a 6. vo. Roma, Zannetti, 1602. — Responsorii per la settimana S. a 4. vo. Roma, Zannetti, 1606. -- Canzonette a 3. 4. vo. madrigali spirituali a 3. 4. vo. libri 4. Roma, Zannetti, 1603. -- Alcuni mottetti, e salmi a 8. vo. sono nelle tre raccolte di Fabio Costantini citate nella no. 459. Finalmente è di Felice Anerio la musica a 8. vo. del sonetto sopra l'antica villa di Belvedere rinnovata dal sopramenzionato card. Pietro Aldobrandini, incomincia:

Sul belveder dagli alti monti un fiume
Cade tra boschi Tusculani al basso; ec.

Si trova stampato nei sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a 5. voci da diversi eccellenti musici con uno a 8. in fine; Roma; Robletti 1609. Non vuolsi ommettere, che due sonetti di questa raccolta uno posto in musica da Leonardo Meldert, incomincia:

Felice ora ch' Orfeo ti chiama all' ombra
Del Tuscol vago ec.

l' altro da Giovanni Cavacclo, incomincia:

Vivo felice or tra quest' antri, e giro
Gli ameni colli, ec.

sono in lode di Felice Anerio, le cui opere inedite conservansi negli archivii di S. Maria in Vallicella, della basilica vaticana, e massime della nostra cappella.

rio (464) fratello minore del soprannominato Felice, il quale fu maestro di Sigismondo III. re di Polonia, di poi del duomo di Verona, quindi in Roma del seminario romano, della Madonna de' monti, e di S. Giovanni in Laterano: Bernardino Nanini (465) fratello minore di Giovanni Maria maestro di S. Luigi de' francesi, e di S. Lorenzo in Damaso: Ruggero Giovannelli (466) di Velletri, maestro di S. Luigi

(464) Le opere di D. Gio. Francesco Anerio sono. Il lib. 1. di mott. a 1. 2. 3. vo. Roma, Robletti, 1609. — Il lib. 2. con le Litanie, e le quattro antifone maggiori dopo il vespero a 7. 8. vo. 1611. - Il lib. 3. con le Litanie a 4. vo. 1613. - Il lib. 4. 1617. -- il lib 5. 1618. - Il lib. 1. di mott. a 4. 5. 6. vo. intitolato: *sacri concentus* (V. la no. 142) - il lib. 2. di mott. a 5. vo. intitolato: ghirlande di sacre rose. Roma, Soldi 1619. - La selva armonica (V. la no. 142) -- Le antifone, e sacri concerti par. 1. 2. 3. Roma, Robletti, 1613. — Mottetti a 1. 2. 3. vo. Roma, Robletti, 1609. -- il lib. de' responsorii per il Natale a 3. 4. 8. vo. Roma, Robletti, 1619. -- Il lib. delle litanie, Roma, Masotti, 1626. - La messa de' morti, Roma, Masotti, 1630. — Il lib. de' salmi a 3. 4. vo. Roma, Robletti, 1620. — il lib. 1. de' madrigali a 5. vo. Venezia Gardano 1605. -- il lib. delle Gagliarde intavolate per sonare nel cembalo, e liuto, Venezia, Vincenti 1607. - il lib. 2. de madrig. a 5. 6. vo. ed uno ad 8. vo. Venezia, Vincenti 1608. - Li diporti musicali (v. La no. 142.) — la ricreazione armonica madrigali a 1. 2. vo. Venezia Gardano 1611. — Il teatro armonico (V. la no. 218) — il dialogo pastorale al presepio a 3. vo. con l' intavolatura del cembalo e del liuto in rame, Roma, Verovio 1600. Alcuni mottetti, e salmi a 8. vo. sono nelle tre raccolte di Fabio Costantini citate nella no. 459. Ed è similmente di D. Gio. Francesco Anerio la musica del sonetto:

Destati Apollo, il tuo splendor sia guida
Alle stelle, alla terra, ai fior, ai frutti etc.

della raccolta di Fabio Petrozzi citata nella no. preced. V. anche le note. 141, e 382.

(465) Le opere di Bernardino Nanini sono il lib. 1. di madrigali a 5. vo. Venezia, per l'erede dello Scotto 1598. -- Il lib. 2 1599. -- Il lib. 3. Roma Zannetti 1612. — Il lib. 1. di mottetti a 1. 2. 3. 4. 5. vo. Roma, Robletti, 1608. Il lib. 2. 1611. — il lib. 3. Roma, Zannetti 1612. — il lib. 4. 1618. (V. la no. 136.) — Li salmi a 4. vo. con l'organo se piace Roma, Robletti, 1620. — li *venite, exultemus Domino* a 3. vo. con organo. Assisi, Salvio 1620.

(466) Le opere di Ruggero Giovannelli sono il lib. 1. di madrigali a 5. voci. Venezia, Gardano, 1586. — lib. 2. 1587. — lib. 3. 1589. Il lib. 1. de' madrigali sdruccioli a 4. voci. Venezia, Vincenti 1587. — il lib. 2. degli sdruccioli 1592. — il lib. 1. di mottetti a 5. 8. voci. Roma, Coattino 1593. — Il lib. 2. 1594. — le canzonette a 3. voci con

de' francesi, del collegio Germanico, quindi successore immediato del Pierluigi in S. Pietro in Vaticano, e finalmente cappellano cantore della cappella pontificia: Francesco Suriano (467) romano, maestro di S. Ma-

l'intavolatura del liuto. Roma, Coattino 1592. -- Le villanelle eterie alla napolitana a 3. voci. Roma, Coattino, 1593. -- Alcuni mottetti e salmi a 8. voci, sono nelle tre raccolte di Fabio Costantini citate nella nota 459. De' sonetti di Fabio Petrozzi posti in musica da varii maestri (V. la nota 463.) due sono di Roggero Giovannelli, uno sopra la villa antica di Belvedere, incomincia:

Fu bel veder in Belveder con l'arte
Febo, e natura in un contrasto altero, ec.

l'altro sopra il giardino dal patriarca Biondo a monte cavallo, incomincia:

Se d' Aratusa il troppo ardito Alfeo
Fè nascer fonte, e l' amor caldo estinse, ec.

Finalmente molte opere del Giovannelli, cioè messe, mottetti, e salmi rimangono inedite nell' archivio della basilica vaticana, e massime nell' archivio della nostra cappella, in cui fra le altre si distingue la messa a 8. voci intitolata: vestiva i colli, la quale è tutta lavorata sopra il madrigale *vestiva i colli* di Giovanni Pierluigi di cui si è parlato nel cap. 11. della sez. 2. a sopra la messa dello stesso Pierluigi detta pure *vestiva i colli* di cui si ragionerà fra le sue opere postume.

(467) Francesco Suriano nacque in Roma nell' anno 1549. di anni 15. entrò fra i putti al servigio della basilica lateranense; e vi ebbe la prima istruzione da Annibale Zoilo, e da Bartolommeo Roy, che furono quivi maestri di quella stagione (V. la nota 109.) Perduta quindi la voce di soprano passò sotto la direzione di un cotal Gio. Battista Montanari; e finalmente fu alla scuola di Gio. Maria Nanini, e sotto la direzione del Pierluigi. Ottenne un luogo di benefiziato nella basilica liberiana circa il 1600. la seconda volta, che fu quivi maestro (V. la nota 440.) onde nel 1619. quantunque si trovasse attualmente ai servigi della basilica vaticana donò con donazione *inter vivos* tutte le sue robbe alla basilica liberiana, cioè: vigne, canoni, censi, ec. con il peso di fargli alla morte il funerale, un anniversario perpetuo, ed eriggere due cappellanie amovibili a conto del Reverendissimo Capitolo. Morì poco dopo cotal donazione nel Gennajo 1620., e fu sepolto in S. Maria Maggiore. Le opere del Suriano sono: Il lib. 1. di madrigali a 5. voci. Venezia, Gardano 1581. -- il lib. 2. Roma, Coattino, 1592. -- Li mottetti a 8. voci. Roma, Mutio, 1597. -- Il lib. 1. di madrigali a 4. voci. Roma per gli eredi del Mutio 1601. - il lib. 2. 1602. - Il lib. 1. di messe. Roma, Robletti, 1609. (V. la n. 383.) - *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave Maris stella* a 3. 4. 5. 6. 7. 8. voci, Roma, Robletti 1610. - il lib. 1. di salmi e mottetti a 8. 12. 16. voci. Venezia, Vincenti, 1614. →

ria Maggiore, di S. Luigi de' francesi, di S. Giovanni in Laterano, di nuovo di S. Maria Maggiore, e di S. Pietro in Vaticano; ed altri molti che per brevità tralascio.

Data a queste prime piante la completa coltura, rallentò alquanto Giovanni la sua assidua frequenza alla scuola, affine di continuar con più impegno nell' esercizio dello scrivere, e presero insieme con Gio. Maria Nanini l' ingerenza della quotidiana istruzione Francesco Suriano, e Bernardino Nanini sopramenzionati, dalla scuola de' quali uscirono Giovanni Domenico Puliaschi (468) romano, canonico di S. Maria in Cosmedin (detta la Bocca della Verità) e cappellano cantore pontificio: Francesco Severi (469) perugino, cappellano cantore pontificio, uno

il lib. 2. 1616. -- le Villanelle a 3. voci. Venezia, Vincenti 1617. -- il Magnificat, e li Passii a 4. voci. Roma, Robletti, 1619. nella cui prima pagina v' ha il ritratto, *e sotto Franciscus Surianus Romanus Annorum LXX.* Il P. F. Giovanni d'Avella min. osserv. nelle regole di musica. Roma, Moneta, 1657. quantunque si mostri pedissequo de' maestri napoletani, cioè Pomponio Nenna, Gio. Domenico Montella, Simone Crescenzio, Scipione Deutice, lo Stella, il principe di Venosa, il Corcia, Ippolito Tartaglino, il Palazzotto, Alessandro Grande, ec. de' quali reca nella sua opera l' autorità, e gli esempi, tuttavia rende a Francesco Suriano romano l' elogio di singolare nel maneggio delle false, dicendo cap. 91. pag. 144. *Possedeva bene l' arte a' tempi nostri un valent' uomo romano, degno di lode, chiamato il Soriano. Questo era talmente eccellente, che sopra ogni nota faceva sempre dissonanze continue, senza interponer il contraponto: pareva una furia infernale, et un angelo poi nel contraponto sonoro, et era tanto pronto nelle dissonanze, che in ciò fu singolare: molti valent' uomini si provorno, se potevano immitarlo, ma dopo tre o quattro pause si tiravano all' ordinario contrapunto.*

(468) Giovanni Domenico Puliaschi romano, canonico di S. Maria in Cosmedin fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 3. Maggio 1612. Al dir di Andrea Adami (osservaz. pag. 194.) compose diverse cantate di buono stile, e di miglior gusto di cantare, le quali diede alle stampe, e dedicò al card. Borghese. Le di lui opere da me vedute sono: *musiche a voce sola*. Roma, Zannetti, 1618. -- *gemma musicale*, la quale è stata citata in dietro alla nota 141.

(469) Francesco Severi perugino, fu aggregato nel nostro collegio li 31. Decem. 1613. Le di lui opere possono vedersi citate alle note 127., e 356. fu questo eccellentissimo cantore, e buon compositore assai divoto di Maria santissima e quotidianamente ne visitava non senza lagrime di affettuosa pietà la sagra immagine, che si venera in S. Maria di Costantinopoli detta d' Itria: onde alla sua morte lasciò per disposizione testamentaria erede di tutt' i suoi averi tanto stabili, che mobili la detta chiesa, ove fu tumulato.

de' primi e più famosi maestri di buona scuola di canto: Santi Naldini (470) romano, cappellano cantore pontificio, artifizioso compositore: il cavalier Loreto Vittori (471) da Spoleto, poeta, compositore,

Eccone la notizia estratta dal diario MS. di Biagio Stocchi romano segretario-puntatore della cappella esistente nel nostro archivio. 25. *decembre* 1630. *Questa sera circa un' ora di notte è passato a miglior vita il sig. Francesco Severi soprano perugino, et ha lassato erede la Madonna Santissima di Costantinopoli.* -- 26. *detto. Questa sera alle ore* 23. *si è data onorata sepultura al detto Francesco Severi defonto. Monsig. Sagrista, il reverendo sig. D. Domenico Tombaldini maestro, il sig. D. Gio. Batista Aglio diacono, il sig. D. Bernardino Savelli suddiacono con tutto il nostro collegio sono andati ad accompagnare il defonto sinò alla chiesa di santa Maria di Costantinopoli: li sig. cantori sono andati a due a due conforme il solito dietro il cataletto: arrivati alla detta chiesa hanno cantato conforme il solito il* Libera me Domine. -- 30. *decem. Li sig. cantori sono andati collegialmente alla chiesa della beata Vergine di Costantinopoli ove si è cantata la messa di* Requiem *per il fu Francesco Severi morto il giorno di Natale.*

(470) Sante Naldini romano fu aggregato nel nostro collegio li 23. Novembre 1617. Dette alle stampe in Roma per il Roblotti nel 1620. li mottetti a 4. 5. 6. voci. Nel 1630. essendo Camerlengo, o Abbate della nostra cappella scrisse di suo pugno nel libro dell' amministrazione molti canoni a più voci assai vaghi, artifiziosi, e di ottimo effetto. Li monaci silvestrini in s. Stefano del Cacco gli donarono nell' ingresso della chiesa, quasi sull' interno liminar della soglia il luogo per la sua sepoltura. Morì il Naldini ai 10. di Ottobre 1666. e fu quivi sepolto, ma più non apparisce la iscrizione ed un canone, che vi aveva in musica per essere logorata la lapide dal calpestio. Io ne ho veduto due copie, una nella biblioteca dell' eccellentissima casa Corsini alla Longara, l'altra nel nostro archivio, ed è la seguente. *D. O. M. Sancti Naldini musico romano sacelli pontificii emerito sepulchrum hoc ubi ejus humarentur ossa viventi ac bene merenti monaci silvestrini concesserunt*: segue nel mezzo il canone enimmatico con le parole *Misericordias Domini in aeternum cantabo*: termina: *vixit annos LXXX. menses VIII. dies V. obiit die X. octobris MDCLXVI.* Questa iscrizione mi fa divisare, che l' Adami (osservaz. pag. 195.) abbia equivocato affermando che il Naldini fu monaco silvestrino: percciocchè se i monaci silvestrini avessero aggregato questo lor benefattore nella congregazione, o lo avrebber sepolto nella loro sepoltura, o lo avrebbero per lo meno accennato nella iscrizione.

(471) Loreto Vittori da Spoleto, scolaro in Roma nel canto di Francesco Soto già lodato nel cap. precedente, e nella composizione dei sopraddetti maestri Gio. Maria, e Bernardino Nanini, e Francesco Suriani fu da Ottavio Doni, che il volle seco, condotto a Firenze, ov' entrò ai servigi del gran duca Cosimo II., e quivi attese con molto frutto allo studio della poesia. Il card. Lodovico Ludovisi nipote di Gregorio XV. lo ottenne,

e finissimo cantor senza pari, prima del gran Duca Cosimo II. quindi dalla nostra apostolica cappella. Stefano Landi, (472) romano, chierico

dietro altissime istanze, dal gran duca; ed appena tornato in Roma fu aggregato nel nostro collegio li 23. Gennajo 1622. il pont. Urbano VIII. informato dei meriti del Vittori dal card. Antonio Barberini lo creò cavaliere del nobilissimo ordine di Gesù Cristo, ossia della milizia di Gesù Cristo. Dette il Vittori alle stampe le arie a voce sola. Roma, Bianchi 1639. — La Galatea: dramma in musica. Roma, Bianchi 1639. — La pellegrina costante: dramma sacro. Roma Manelli 1647. L'Adami (osservaz. pag. 195.) così ne parla: Fu insigne compositore di arie, e cantate da camera. Compose il dramma intitolato la Galatea, che in quel tempo fu assai gradito, lo dette alle stampe, e dedicollo al card. Antonio Barberini. Gli elogi, che il Vittori meritossi per questo dramma possono vedersi in Giano Nicio Eritreo (Giovanni Vittora Roscio) Pinacoteca 2. num. 68. il quale ne tesse la vita mentr'era ancor vivo, e moltissimo n' encomia il sentimento e la verità del suo cantare, onde non vi aveva chi in udirlo non rimanesse sommamente commosso; perciocchè ei faceva piangere, ridere, adirare, gridare a suo beneplacito l'uditorio. Il Crescimbene ne' comment. della volg. Poes. vol. 4. lib. 3. fol. 176. dice, che *il Vittori oltre a varie opere drammatiche diede alla luce un volume di dialoghi sagri, e morali in versi. Roma* 1652. *ed un poema giocoso intitolato: La troja rapita. Mucerata* 1662. Morì li 23. Aprile 1670. e fu sepolto in S. Maria sopra Minerva, ove rimpetto alla porticella laterale si legge in un angolo del pilastro in tavola di marmo la seguente iscrizione: *D. O. M. Equitem Loretum Victorium Spoletinum ob miram canendi artem, eximiam vocis suavitatem, Hetruscae poesis praestantiam apud principes, apud Pontifices acceptissimum, quem Ludovici card. Ludovisii summis precibus a Cosmo II. magno Hetruriae Duce Sacellum Pontificium impetravit: Urbani VIII. et Antonii card. Barberini beneficentia decoratum ipsius nominis fama viventem illustravit in chartis, fato extinctum in marmore celebrat. anno Sal. Hum. MDCLXX.*

(472) D. Stefano Landi romano, fu chierico beneficiato in S. Pietro in Vaticano, e non maestro, siccome per errore afferma il P. Gerbert (de can. et mus. sac. To. 2. pag. 333.). Fu aggregato nel nostro collegio li 29. Novembre 1629. Fece imprimere le seguenti sue opere con moltissima lode: Madrigali a 5. voci. Roma, Robletti 1625. — Poesia diverse in musica. Roma, Robletti 1628. -- *Missa in benedictione nuptiarum sex vocum auctore Stephano Lando in basilica principis apostolorum clerico beneficiato, nec non in ecclesia s. Mariae ad montes musicae prefecto, S. D. N. Urbano VIII. dicata. Romae, apud Ioan. Bapt. Roblettum anno* 1628. -- Otto libri di arie a una e due voci. Roma 1628. al 1639. — Salmi interi a 4. voci. Roma, Robletti 1629. -- *Il s. Alessio dramma musicale, dall' Emo e Rmo sig. card. Barberino fatto rappresentare al sereniss. principe Alessandro Carlo di Polonia. Dedicato a sua Eminenza, e posto in musica da Stefano Landi romano musico della cappella di N. S. e chierico beneficiato nella*

benefiziato della basilica vaticana, maestro della Madonna de' monti, e cappellano cantore pontificio. D. Romano Micheli (473) romano, mae-

basilica di s. Pietro. Roma, Masotti 1634. -- Il lib. 1. di messe a cappella a 4. 5. voci. Roma, Grignani 1639. -- La morte d' Orfeo. Pastorale. Roma, Grignani 1639. (V. le note 221., 250.)

(473) D. Romano Micheli romano, benefiziato della metropolitana di Aquileja appena uscito dalla scuola dei Nanini e Suriani fu reputato il più aguzzo talento fino allora conosciuto nelle invenzioni del contrappunto artifizioso. Intraprese ancor giovane un giro per tutta Italia, onde conoscere i più famosi compositori: ed in Napoli, in Venezia, in Milano, in Bologna, ed in Firenze ottenne la palma sopra quanti seco loi si cimentarono fosse in privato, fosse in pubblico in ogni maniera di composizioni. Si fermò per alcun tempo in Concordia città nel ducato della Mirandola invitatovi ad insegnare la musica. Il card. di Savoja lo richiamò in Roma, e graziosamente gli conferì il magistero della chiesa di s. Luigi de' francesi nell' anno 1625. In una delle sue opere impressa il 1650. afferma di avere anni 75. ed in un manifesto stampato, che diresse ai musici compositori d' Italia si sottoscrive: Romano Micheli prete di Roma di età d' anni 84. Diede alle stampe in Venezia in fogli volanti molti canoni negli anni 1618. 1619. 1620. Fece imprimere eziandio li madrigali a 6. voci in canone. Roma, Soldi, 1621. -- li salmi a 4. voci 1638. -- le messe a 4. voci 1650. -- li responsorii a 5. voci 1658. -- nella nota precedente 139. sono già citate la *musica vaga et artificiosa* impressa in Venezia il 1615. e la compieta a 6. voci con tre tenori il 1616. opere del Micheli. Veggasi anche la nota 478. In più occasioni sostenne coraggiosamente l' attacco dato dagli oltramontani ai musici compositori d' Italia, e fu un nuovo Orazio al ponte: il più duro cimento provollo con un romano nel tempo che pur gli rendeva alcuno servigio. Eccone l' aneddoto. Marco Scacchi romano, maestro di cappella alla corte del re di Polonia venne in disputa con un tal Paolo Syfert organista della repubblica di Danzica (V. la nota 488.): osò il Syfert in una sua opera impressa il 1645. scrivere allo Scacchi, che li musici compositori italiani sarebber tutti dovuti andare in Danzica ad imparare la vera musica; perciocchè non sapevan comporre altro che commedie, ariette, canzonette, ed altre simili cantilene. Prese il Micheli le parti dello Scacchi, e d'Italia: inviò al Syfert alcune sue opere in istampa, come un saggio del sapere, e della maniera di comporre degl' italiani; e facendo altrettanto con Gasparo Forster maestro di cappella della stessa repubblica di Danzica pregò l'uno e l' altro di venire ad alcuna prova prima di denigrare in faccia all' Europa la fama d'Italia madre della musica. Il Syfert, ed il Forster risposero cortesissimamente al Micheli nel Febbrajo del 1647., e cessarono anche di battersi con lo Scacchi. Intanto il Micheli nel 1645. aveva dato alle stampe, e dedicato ai musici d' Italia, e di tutti gli altri regni e potentati un' opera intitolata: *Canoni musicali composti sopra le vocali di più parole da romano Micheli romano, del qual modo di comporre egli è inventore*. Avuta la

stro di S. Luigi de' francesi, e di Concordia: inventore di canoni artifiziosissimi sopra le sillabe delle parole. Antonio Cifra (474) romano,

Scacchi quest' opera nelle mani fece imprimere in Varsavia con la data dei 16. Marzo 1647. una lunga dieeria diretta al Micheli in cui si sforza di provare, ch' egli non è l' inventore di comporre canoni musicali sopra le vocali di più parole, ma cha è on invenzione antica, e fatta da altri. Non può ridirsi quanto il Micheli sentisse al vivo questa impulitezza: allestl per tanto un'opera cui diade il titolo: *La potestà Pontificia diretta dalla santissima Trinità*, tutta formata di canoni a 3. 4. 5. 6. voei sopra le vocali di più parole, e nel fine vi aggiunse una eruditissima e trionfante risposta allo Scacchi. Quest' opera peraltro non vide interamente la luce, avendone fatto egli imprimere alcuni fogli ataccati di più facila esecuzione: e per fortuna se ne conserva l' originale nella biblioteca Angelica, o di S. Agostino, in un volume MS. segnato D. 8. 4. con il titolo: *Canoni musicali di Romano Micheli romano*: e nella risguarda si legge: *Ex dono auctoris, qui etiam donavit huic bibliothecae Angelicae ramum cum facultate accomodandi propter impressionem*. Rendono al Micheli il tributo di molte e giuste lodi due giudici competenti, il Doni giuniore nelle *annotazioni al compendio del trattato de'generi, e de'modi* pag. 395. ed il P. Kyrker. *Musurgiæ* To. 1. pag. 583.

(474) Antonio Cifra romano siccome abbiamo veduto nella no. 109. fu maestro in S. Giovanni in Laterano del 1620. al 1622. Era stato anteeedentemeote maestro di Loreto già del 1610. Nel 1622. passò ai servigi dell' Arciduca Carlo fratello dell' Imper. Ferdinando II. e nel 1629. tornò alla cappella di Loreto ove morì. Diede alle stampe moltissime opere che gli procacciarono altissima stima. Le principali sono: libri 5. di mottetti a 2. 3. 4. vo. Roma, Soldi 1600. al 1609. -- Salmi per li vesperi a 4. vo. libri 3. Roma, Robletti, al 1601. 1609. -- Salmi, e mottetti a 8. vo. Roma, Zannetti, 1610. -- Madrigali a 5. vo. libri 3. Venezia, Vincenti 1610. al 1615. - Salmi spezzati a 4. vo. Roma, Robletti 1611. - Litanie a 8. 12. vo. Roma 1613. - Varii scherzi; e scherzi sacri libri 5. a 1. 2. 3. 4. vo. Roma, Robletti 1614. al 1616. — Cinque libri di messe, Roma, Soldi 1619. al 1625. -- Ricercari e canzoni francesi a 4. vo. libri 2. Roma, Soldi 1619. -- mottetti a 4. 5. 6. 8. vo. Roma Robletti 1620. -- antifone, e mottetti per tutto l' anno a 2. 3. 4. 5. vo. Roma Grignani 1625, etc. Dopo la sua morta furono fatte imprimere in Roma nel 1638. per le stampe del Grignani da un cotal Antonio Poggioli dieci mute di concerti ecclesiastici, cioè più di doecento mottetti a 2. 3. 4. 6. 8. vo. di Antonio Cifra per la maggior parte inediti. Alla prima pagina v' ha il ritratto dell' autore con la seguente iscrizione ed epigramma.

Antonius Cifra Romanus aetatis suae XLV.

Qui poteras numeris sylvas, lapidesque movere
Siccine praereptus funere cifra siles?
Fallimur: extincto vivis laetissimus aevo,
Et caneris propriis clarus ubique modis.

maestro di S. Giovanni in Laterano, dell' Arciduca Carlo d' Austria fratello di Ferdinando II. e per ben due volte di Loreto. D. Gregorio Allegri (475) romano, cappellano cantore pontificio, e compositore di sommo grido. Pier Francesco Valentini (476) gentiluomo romano, poe-

Antimo Liberati nella lett. ad Ovidio Persapegi pag. 25. lo chiama : uomo di gran talento. Il Pitoni nelle notizie MSS. dei contrappuntisti ne scrive così: *Francesco Foggia mio maestro fu per qualche tempo scolaro di Antonio Cifra, e mi lodava molto la fecondità del suo ingegno.*

(475) D. Gregorio Allegri romano, fu beneficiato nella cattedrale di Fermo. Per il suo noto valore Urbano VIII. richiamollo in Roma, ed il volle aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 6. Decembre 1629. Per testimonianza di Andrea Adami, (Osservaz. pag. 199.) il quale aveva ciò risaputo da uno scolare di lui, fu l'Allegri di singolar bontà di costumi, ed elemosiniere generosissimo tanto verso i poveri, che aveva sempre alla sua porta di casa, quanto verso i carcerati, che quotidianamente visitava. Morì li 18. Febbrajo 1652. e fu sepolto in S. Maria in Vallicella nella sepultura gentilizia del nostro collegio. Mentr' era in Fermo diede alla luce due libri di concerti a 2. 3. 4. vo. Roma Soldi 1618. 161. dedicati al duca Giovan Angelo Altaemps. -- e due libri di mottetti a 2. 3. 4. 5. 6. vo. Roma, Soldi 1620. 1621. con il seguente titolo: *Gregorii Allegri Romani Firmanae ecclesiae beneficiati motecta . . . . Illmo. et Revmo. D. Petro Dino archiepiscopo et principi Firmano.* Alcuni mottetti dell' Allegri furono inseriti da Fabio Costantini nella raccolta, che ha per titolo: scelta di mottetti di diversi eccellentissimi autori a 2. 3. 4. 5. vo. Roma 1618. Aggregato quindi nel nostro collegio arricchì il nostro archivio di molte composizioni, fra le quali si distinguono il mottetto e la messa a 8. vo. *Christus resurgens ex mortuis*, ed il miserere a 9. vo. che tuttora si cantano, senza mai aver contratto ruga di vecchiezza. Così similmente molte di lui composizioni inedite conservansi nell' archivio di S. Maria in Vallicella, e nella biblioteca del collegio romano nelle due preziose collezioni MSS. che hanno per titolo, *Varia musica sacra ex bibliotheca altaempsiana jussu D. Io. Angeli ducis ab Altaemps collecta.* Il P. Kyrker (musurg. to. 1. pag. 487. 581. et alib.) ne fa grandi elogi, e riporta eziandio alcune di lui composizioni strumentali.

(476) Pier Francesco Valentini, gentiluomo romano, fu veramente singolare, e maraviglioso nei canoni musicali. È lodato da Antimo Liberati (lett. ad Ovid. Persapegi pag. 26.) da Giovanni Briccio (lib. dei canoni enigmatici, discorso prelimin.) dal Bononcini (Mus. prat. par. 2. cap. 12. pag. 104.) dal P. Kyrker (Musurg. pag. 402. e 584.) Le opere date dal Valentini alle stampe sono: *Canone di Pier Francesco Valentini romano sopra le parole della Salve Regina: illos tuos misericordes oculos ad nos converte, con le sue risoluzioni* a 2. 3. 4. 5. voci ec. in più di due mila modi. Roma. Masotti, 1629. -- Canone nel nodo di Salomone a 96. voci Roma 1631. (questo ca-

ta, buon compositore, e famosissimo inventore di canoni. Antonio Ma-

none è disteso dal P. Kyrker nella Musurgia To. 1. pag. 414. fino a cento quarantaquattro mila voci per analogia alli cento quarantaquattro mila cantori dell'Apocalisse cap. 14. *Et vocem quam audivi sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis, et cantabant quasi canticum novum; et nemo poterat dicere canticum nisi illa centum quadraginta quatuor millia qui empti sunt de terra*) --. Canoni a 20. voci, canoni a 6. 10. 20. voci. Roma 1645. -- *La Metra. Favola greca versificata con due intermedii, il primo rappresentante la uccisione di Orfeo; e il secondo Pittogora, che ritrova la musica. Poesia di Pier Francesco Valentini romano, musica dell' istesso.* Roma, Mascardi, 1654. -- *La transformazione di Dafne. Favola morale con due intermedj, il primo contiene il rotto di Proserpina, ed il secondo la cattività di Venere e di Marte nella rete di Vulcano. Poesia di Pier Francesco Valentini romano, musica dello stesso.* Roma. Mascardi, 1654. Venuto il Valentini a morte nell' anno testè accennato 1654. lasciò per disposizione testamentaria li MSS. di tre sue opere didattiche inedite alla biblioteca dell'eccellentissima casa Barberini: ed ordinò ai suoi eredi, che facessero imprimere ventidue volumi di sue musicali produzioni. Il tutto fu esattamente eseguito. Di fatto le tre opere si trovano fra i MSS. della ridetta biblioteca segnate coi num. 3287., e 3288. Eccone i titoli.

Duplitonio. Musica dimostrazione di Pier Francesco Valentini romano per la quale appare li toni, e modi musicali ascendere al numero di ventiquattro, dove dodici soli communemente sono stimati. Ed anco alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali antichi con altre teoriche curiosità. Dedicato alla Ces. Maestà dell' Imperat. Ferdinando III.

Trattato del tempo, del modo, e della prolazione di Pier Francesco Valentini romano, nel quale amplamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure, e proporzioni musicali, de' segni, delle perfezioni, delle alterazioni, delle divisioni, delle imperfezioni, dei punti, delle ligature, e di ciascun altro accidente, o cui dette figure sono sottoposte.

Trattato della battuta musicale di Pier Francesco Valentini romano. In questo si vedono descritti gli esempi, per i quali s' insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pouse tanto sotto il tempo dell' eguale, quanto dell' inegual battuta.

Gli eredi poi fecero imprimere le ridette 22. opere postume, apponendovi a ciascuna il numero, ed aggiungendovi essere delle ventidue, che si davano alle stampe in esecuzione di quello che il Valentini aveva disposto nel suo ultimo testamento: e sono: *madrigali a 5. voci musica, e poesia del Valentini.* Libri 2. Roma. Mascardi, 1654. — *Mottetti ad una voce con istrumenti.* Libri 2. Roma. Mascardi, 1654. -- Mottetti a 2. 3. 4. voci. Libri 2. Roma. Mascardi, 1655. — *Canzonette spirituali a voce sola.* Libri 2. Ro-

ria Abbatini (477) di città di Castello, maestro di S. Giovanni in La-

ma 1655. -- *Canzonette spirituali* a 2. 3. voci. Libri 2. Roma 1656. — *canzonete spirituali* a 2. 3. 4. voci. Libri 2. Roma, 1656. -- *musiche spirituali per la natività di N. S. Gesù Cristo* a 1. 2. voci, musica e poesia del Valentini. Libri 2. Roma. Belmonti, 1657. -- *Canzoni sonetti, ed arie a voce sola*. Libri 2. Roma. Belmonti, 1657. - *canzonette ed arie* a 1. 2. voei, musica, e poesia del Valentini. Libri 4. Roma. Belmooti, 1657. -- *Litanie, e mottetti* a 2. 3. 4. voci. Libri 2. Roma. Belmonti, 1657.

(477) Antonio Maria Abbatini di città di Castello, siccome abbiamo veduto nelle note 109., e 440. fu maestro in S. Giovanni in Laterano da Luglio 1626. a tutto Maggio 1628. fu quindi eletto maestro del Gesù ove servì moltissimi anni: intanto lo volle ai suoi servigi S. Maria Maggiore nell' anoo 1645. ma rinunziò li 5. Gennajo 1646. Venne allora eletto maestro di S. Lorenzo in Damaso; e poco dopo tornò la seconda volta a S. Maria Maggiore dalli 28. Settembre 1649. a tutto Gennajo 1657. Passò ai servigi della cappella di Loreto, ove si trattenne alcuni anni; ed essendo tornato in Roma fu per la terza volta richiamato nella basilica liberiana li 28. Marzo 1672. e rinunziò ai primi di Giugno del 1677. per andare a morire nella patria, come di fatto morì in città di Castello nell' anno stesso 1677. contando di età circa 82. anni. Alla soa partenza da Roma il Reverendissimo Capitolo liberiano in segno di gratitudine per il buon servigio prestato alla basilica gli donò venti scudi, come può vedersi negli atti capitolari sotto il dì 13. Gingno 1677. Nel pontificato di Clemente IX. che regnò dai 20. Giugno 1667. ai 9. Decembre 1669. fu decorato dal titolo di bussolante *extra muros*. Nell' anno 1649. essendo la seconda volta maestro di S. Maria Maggiore ajutò il P. Kyrker nel comporre la musurgia, somministrandogli lumi e materiali, e ne segnò nell' anno stesso l' approvazione e l' elogio in data dei 21. Decembre: onde il P. Kyrker gli rese questa bella lode: (Musurg. To. 1. pag. 600.) *Antonius Maria Abbatini celeberrimus symphoneta: hic quanta musicae peritia polleat, testantur principales basilicae S. Ioannis Lateranensis, et S. Mariae Majoris, et templum domus professae soc. Ie., in quibus annorum multorum spacio summa cum laude musicae praefectum egit; innumeraque musica opera ad editionem jam parata habet, quibus rempublicam musicam suo tempore affatim locupletabit; qui et ecclesiae S. Laurentii in Damaso modo meritissimum praefectum agit.* Il sommo Pontefice Urbano VIII. avendo procurato la correzione, e riduzione degl' inni ecclesiastici alle leggi metriche per mezzo dei tre famosi latinisti della compagnia di Gesù, il P. Famiano Strada, il P. Tarquinio Galuzzi, ed il P. Girolamo Petrucci; (il sommo Pontefice buon poeta com' era, compose di nuovo gl' inni delle sante Bibiana, Martina, ed Elisabetta) e volendoli dare alla luce per le magnifiche stampe di Baldassarre Moretti in Anversa con la più bella e veramente ecclesiastica musica che vi avesse per servigio uniforme di tutte le chiese cattoliche, consultonne l' Abbatini come compositore filosofo: la risposta però data dall' Abbatini a favore della superiorità della musica degl' inni del

terano, di Loreto, del Gesù, di S. Lorenzo in Damaso, e per ben tre volte di S. Maria Maggiore. Ed altri molti che tralascio per brevità.

Avvenne intanto, fiorendo la scuola romana sotto questi tre maestri, un aneddoto degno di commemorazione. Sebastiano Raval, spagnuolo, cappellano obbediente dell' ordine di S. Gio. Battista Gerosolimitano, maestro di cappella del Duca di Urbino, fu chiamato da Bernardino de Cardine Duca di Maqnedo vicerè di Sicilia alla cappella reale di Palermo. Nel passaggio ch' ei fece per Roma, vi si trattenne, non saprei dir la ragione, parecchi mesi: e quì ne' ritruovi de' musici attribuivasi il vanto di primo musico del mondo, non avendo trovato in tutta Italia, com' ei diceva, alcun suo pari. V' ebbe finalmente chi nauseato di tanto orgoglio gli propose di provarsi pur una volta con i due fratelli Nanini, e Francesco Suriano maestri di Roma. Ed egli tosto sfidò il Nanini Gio. Maria come fratel maggiore di Bernardino, ed il Suriani a comporre estemporaneamente sopra temi da proporsi a vicenda. Fu accettata da' romani la disfida, e trovatisi tutti tre insieme, e propostisi a vicenda i temi, mentre il Raval ancora studiavasi di accozzare la prima idea, il Nanini, ed il Suriano gli presentarono compiute le respettive composizioni adorne di tanti artifizi, e con tanta chiarezza disposti, che il Raval impallidito dimandò loro perdono del suo ardire e manifestato avendo ai medesimi, siccome quegli vollero ch' ei facesse, gli an-

Pierluigi, formando porzione della storia, può vedersi nel cap. 6. di questa terza sezione. Le opere dell' Abbatini alle stampe, quantunque egli ne avesse preparate moltissime per testimonianza del P. Kyrker, non sono molte. Libri 4. di salmi a 4. 8. 12. 16. voci. Roma. Mascardi, 1630. al 35. — Libri 5. di mottetti a 2. 3. 4. 5. voci. Roma. Grignani, 1635. al 38. — Libri 3. di messe a 4. 8. 12. 16. voci. Roma. Mascardi 1638. al 50. Dopo la di lui morte Domenico del Pane suo discepolo ne stampò le antifone a ventiquattro voci, cioè 12. tenori, e 12. bassi. Roma per il successore del Mascardi, 1677. La maggior parte delle opere dell' Abbatini rimangono inedite negli archivii di S. Giovanni in Laterano, di S. Maria Maggiore, di S. Lorenzo in Damaso, e del Gesù, e sono: antifone a ventiquattro voci, cioè 12. soprani, e 12. contralti: messe, salmi, e mottetti a 4. 8. 12. 16. 24. 48. voci. Finalmente il P. Martini nella controversia MSS. soprindicata con il Redi cita i discorsi accademici MSS. dell' Abbatini recitati negli anni 1663. 66. 67. 68. che io mai non ho veduto.

gusti limiti delle sue cognizioni, pregolli a non escluderlo dalla loro scuola, e per tutto il tempo che continuò a dimorare in Roma, al dir di D. Romano Micheli, che trovossi presente a questa disfida (478) *non chiamò mai li detti signori Francesco Suriano, e Gio. Maria Nanini, che per nome di signor maestro*. La qual' umile confessione fu al Raval molto più gloriosa negli annali della musica, che non la vittoria musicale estorta pochi anni appresso in Palermo per favore del vicerè, e per viltà di giudici incompetenti e prezzolati contro il giovanetto Achille Falcone, il cui ammirabile talento aveva già ottenuta favorevol sentenza dal P. F. Niccolò Toscano domenicano giudice eletto anticipatamente di comun consenso: per la qual violenta ingiustizia l' infelice Falcone perdette a danno immenso dell' arte in pochi giorni la vita (479). Ma torniamo in cammino.

(478) *Lettera di D. Romano Micheli romana alli musici della cappella di N. S., et altri musici romani.* Venezia, 1618. Può vedersi anche la prefazione all' opera intit. *Musica vaga et artificiosa*. Venezia, 1615. ove così si esprime. *Nan resterò dirvi di quell' intelligentissimo musico Sebastian Raval spagnolo, il quale venne in Roma attribuendosi d' essere il primo maestro del mondo, non avendo trovato in alcuna parte d' Italia alcun suo pari: venendosi alle prove in Roma con li signori Francesco Suriano, e Gio. Maria Nanino restò chiarito alla prima esperienza; nondimeno vollero quelli sentire tutto il sua sapere, sicchè detto Sebastian Raval non chiamò mai li detti signori Suriana e Nanini, che per nome di signor maestro.*

(479) Achille Falconi, figlio di Antonio, fu accademico Cosentino, e maestro di cappella di Caltagirone con la provisione di scudi quattrocento annui, provisione di que' tempi assai vistosa. Morì giovanetto li 9. Novembre 1600. Il Pitoni nelle notizie MS. dei contrappuntisti così ne parla. *Ebbe Achille Falcone gran contesa musicale con Sebastiano Raval spagnuola allora maestra di cappella in Palermo, nella qual contesa essendo stata giudice di accordo commune F. Niccolò, toscano, domenicano, questi dette la sentenza favorevole al Falcone. Sdegnato il Raval di questa sentenza attaccò pubblici cartelli per tutte le strade di Palermo sfidando il detto Falcone a comporre all' improvvisa avanti il duca di Maquedo Bernardino di Cardine allora vicerè di Palermo. Il Falcone accettò la disfida, ed essendosi operato avanti al detto vicerè con li patrini da una parte e dall' altra, fu data sentenza contraria inappellabile per tutto il regna al detto Falcone, il quale, vedendosi usare cotanta violenta ingiustizia, si risolse di terminar la causa a Rama, ove si appellò prima da Palermo, poi da Messina; ed inviò intanto nove quesiti al Raval per mezzo di Antonio il Verso*

Il Suriani ebbe nel 1603. la cappella del Vaticano, e ritirossi del tutto dalla scuola per attendere di proposito ai servigi della basilica. Gio. Maria Nanini passò all'eterno riposo gli 11. di Marzo del 1607; onde Bernardino Nanini si caricò di tutto il peso della istruzione, che già per altro da varii anni portava interamente, avendol creduto i due nominati abilissimo a sostenerlo. Gli scolari che particolarmente coltivaronsi da Bernardino Nanini sono fra gli altri Vincenzo Ugolini (480) di Perugia, maestro della cattedrale di Benevento, ed in Roma di S. Luigi de' francesi, di S. Maria Maggiore, e di S. Pietro in Vaticano. Paolo

siciliano di Piassa, famosissimo compositore, e scolari di Pietro Vinei. Appena però giunsero in Roma a Gio. Moria Nanini, ed al Suriano le lettere di questa appellazione, il Falcone morì in Cosensa li 9. Novembre 1600. Chi bramasse l'intera relazione di questa contesa può vedere *la prefazione del libro di madrigali* a 5. voci di Achille Falconi fatto imprimere in Venezia il 1603. per Giacomo Vineenti da Antonio Falcooi padre di Achille giusta la promessa fatta al suo figliuolo prima ehe morisse. Come pure il libro di mottetti a 3. 4. 5. 6. 8. voci di Sebastiano Raval maestro della regia eappella di Palermo. Palermo de Franceschi 1601.

(480) Vincenzo Ugolini di Perugia fu dapprima eletto maestro di S. Maria Maggiore nel 1603. Dietro però una lunghissima malatia sofferta nel 1604. fu dichiarato dai medici eronico, siecome rilevasi dal eensuale MS. dell'archivio di S. Maria Maggiore, tuttavia per il suo notissimo valor musicale non fu dimesso dal magistero. Si riebbe finalmente nel 1609. ed essendogli stata offerta con lnero maggiore la cattedrale di Benevento rinuoziò in Novembre 1609. alla basilica liberiana, e reeossi a Benevento, ove si trattenne fino al 1615. Tornò in Roma, e fu eletto maestro di S. Luigi de' Franeesi, e finalmente nel 1620. passò in S. Pietro in Vaticaoo, e vi morì nel 1626. Le sue opere sono: *due libri di mottetti* a 8. vo. Roma, Zanoetti, 1614. -- Due libri di *madrigali* a 5. vo. Venezia, Vincenti, 1615. -- Quattro libri di mottetti a 1. 2. 3. 4. vo. Venezia, Vincenti 1616. 17. 18. 19. -- Due libri di salmi a 8. vo. Venezia, Vincenti, 1620. -- due libri di messe, e mottetti a 8. 12. vo. Roma, Soldi, 1622. -- Salmi, e mottetti a 12. vo. Venezia, Vincenti, 1624. Il Liberati nella lett. ad Ovidio Persapegi pag. 28. così ne parla: *L'altro insigne scolare, e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini, uomo di gran maestria nell'insegnare altrui, tanto il canto, quanto la modulazione armonica, come l'hanno fatto vedere molti suoi scolari dell'uno e dell'altro talento; et in specie Lorenzo Ratti suo nepote, florido compositore, come le stampe ce lo dimostrano, et Orazio Benevoli, etc.*

Agostini (481) concittadino del suo maestro, (essendo ancor esso di Vallerano), maestro di S. Lorenzo in Damaso, e poscia di S. Pietro in Vaticano. Domenico Mazzocchi (482) di Civita Castellana, valorosissimo

(481) Paolo Agostini di Vallerano tolse in isposa la figlia di Bernardino Nanini suo maestro: ebbe varie cappelle di Roma, e segnatamente fu maestro di S. Lorenzo in Damaso; e quindi dopo l'Ugolini di S. Pietro in Vaticano. Il Pitoni nelle notizie MSS. de' compositori narra, che l'Agostini ottenesse la cappella di S. Pietro per il seguente anedotto. *Fu fatto maestro di S. Pietro Vincenzo Ugolini condiscepolo dell' Agostini: questi non sofferendolo di buon animo, lo sfidò pubblicamente a comporre: l' Ugolini non accettò la disfida, ed il Rmo. capitolo licenziollo, ed elesse in di lui luogo l'Agostini.* Io, a vero dire, discredo onninamente questo racconto: perciocchè la disfida doveva cadere o nell'atto di concorrenza di amendue allo stesso posto, o appena seguita la elezione. Ma certo è, che l' Ugolini servì il Vaticano dal 1620. al 1626. Dunque dovrebbe supporsi che l' Agostini dopo sei anni esternasse la sua irragionevole invidia: e dissi irragionevole, poichè l'Ugolini era al pari dell' Agostini valorosissimo compositore. Le opere poi dell' Agostini furono moltissime, e fu egli uno dei primi, che scrisse eccellentemente a 16. 24. 48. voci distribuite in 4. 6. 12. cori reali; ma queste non sono alle stampe, e possono vedersi nella biblioteca dell' Eccellentissima casa Corsini alla Lungara, e nell'archivio della basilica vaticana. Si racconta, che un giorno entrando il Som. Pont. Urbano VIII. nella basilica vaticana nel tempo che si cantava una solennissima musica dell' Agostini a 48. voci, ebbe la degnazione di fermarsi alcun poco, ed avendola gustata di chinargli il capo. Le di lui opere stampate sono: due libri di salmi a 4. 8. vo. Roma, Soldi 1619. -- Due libri di magnificat, ed antifone ad 1. 2. 3. vo. Roma, Soldi, 1620. -- Cinque libri di messe a 8. 12. vo. Roma, Robletti 1624. 25. 26. 27. 28. Il Liberati nella lett. ad Ovid. Persapegi ne tesse il seguente elogio: *Scolare dilettissimo di Bernardino Nanini fu Paolo Agostino, uno de' più spiritosi e vivaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi in ogni genere di composizione armonica, di contrapunti, e di canoni; e tra le altre sue opere maravigliose fece sentire nella basilica di S. Pietro, nel tempo che egli vi fu maestro di cappella diverse modulazioni a quattro, a sei, et otto cori reali, et alcune che si potevano cantare a quattro, ovvero sei cori reali senza diminuire, o snervare l'armonia con istupore di tutta Roma. E se non moriva nel fiore della sua virilità avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo: e se fosse lecito si potria con ragione dire di lui:* Consummatus in brevi explevit tempora multa.

(482) Domenico Mazzocchi, di Civita Castellana, fratello maggiore di Virgilio, non solo fu valorosissimo nella musica, ma ebbe eziandio la laurea dottorale nelle leggi civili, e canoniche. Gio. Battista Doni giuniore dedicò a Domenico, e Virgilio Mazzocchi il discorso V. delle *annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica* (tan-

musico, e dottore in leggi. Virgilio Mazzocchi (483) fratello minore di Domenico, maestro di S. Giovanni in Laterano, e quindi di S. Pietro

to il compendio, quanto le annotazioni furono ommesse dal Gori nella edizione delle opere musicali del Doni, e non saprei dirne il perchè) pag. 339. ove così si esprime: *Ho voluto che tra gli altri porti in fronte il nome loro così celebre, e universalmente stimato in questa città regina del Mondo, non solo per la eccellente perizia, che posseggono di ogni sorte di musica, ma anco, e forse molto più per quella natural modestia, e gentilezza di costumi, che straordinariamente si scorge negli animi, volti, e azioni loro.* Le opere di Domenico Mazzocchi sono: *musiche morali* a 1. 2. 3. vo. Roma Zannetti 1625. - mottetti a 2. 3. 4. 5. 8. 9. vo. Roma, Zannetti, 1628. -- *Madrigali* a 4. 5. vo. *concertati con istrumenti*, Roma, Zannetti, 1630. -- *Madrigali* a 5. vo. in partitura (v. la no. 127.) Roma, Zannetti, 1638. -- *Tutti li versi latini del Som. Pont. Urbano VIII. posti in musica* a 2. 3. 4. 8. vo. Roma, Zannetti, 1638. -- Il Pitoni nelle notizie MSS. de' compositori afferma, che Domenico Mazzocchi pose in musica il dramma intitolato: *La Catena d' Adone.* Domenico sopravvisse a Virgilio, e gli fu dedicata un' opera postuma del medesimo, come può vedersi nella no. seg.

(483) Virgilio Mazzocchi, di Civita Castellana, fratello minore di Domenico, fu maestro in S. Giovanni in Laterano da Giugno 1628. a tutto Settembre 1629. e passò maestro in S. Pietro in Vaticano: essendosi recato a diporto in Civita Castellana nell' Ottobre del 1646. appena giunto, vi morì. Il Pitoni nelle notizie MSS. de' compositori afferma, che *Virgilio introdusse nella chiesa uno stile più vago; e specialmente rese giocondi et ariosi gl' inni, che si erano fino a quel tempo cantati a quella cappella.* Che anzi avendo aperto ancor esso in Roma una fioritissima scuola di buona maniera di canto, e di composizione più scopertamente ritmica, misurata nei periodi delle cantilene, melodiosa, fè stabilire con questa novità il mondo, tirossi il seguito degli altri compositori, e diede l'ultimo colpo alla musica di *stile osservato.* Grandi elogi di Virgilio possono vedersi nella *Storia di musica* di Angelini Buontempi (v. la no. 497) e nella mosurgia del P. Kyrker. Le di lui opere alle stampe sono pochissime, o perchè occupato nella istruzione, poco scrisse, o perchè si sono perdute. Io conosco due libri di mottetti a 4. 8. vo. Roma, Grignani, 1640. Pochi altri mottetti sono nella raccolta di sacre modulazioni di Domenico Bianchi dedicate a Mons. Andrea Szoldrsky Vescovo di Posnania, e Senatore di Polonia, Roma, Grignani, 1642. Nell' archivio della basilica vaticana si conservano inedite messe, salmi, offertorii, inni, antifone del Mazzocchi, ma non molte. Dopo la morte di Virgilio Francesco Benedetti uno de' suoi scolari, avuti dal superstite fratello Domenico alcuni salmi a 8. 9. 10. vo. li fece imprimere con il seguente frontispizio e dedica onorificentissima ad amendue i fratelli. *Virgilii Mazzocchii in Vatic. basil. musicae praefecti psalmi vespertini binis choris concinendi, Romae, Grignani* 1648. Segue la dedica. *Perill. et admod. Rev. D. Dominico Mazzocchio philosophia, juris-*

in Vaticano. D. Domenico Massenzio di Ronciglione (484) maestro della congregazione de' nobili nella casa professa del Gesù di Roma. Stefano Fabri (485) romano, giuniore, maestro di S. Luigi de' francesi, e di S. Maria Maggiore, ec.

prudentia, musica, caeterisque virtutibus ornatissimo Franciscus Benedictus fel. -- En Virgilii Mazzocchii fratris tui, et alumni psalmi vespertini cunctis optatissimi in lucem prodeunt, quas a tua munificentia liberaliter obtentos nomini itidem tuo dicatos esse volui. E Thusciae enim pervetusta Mazzocchiorum familia ortus, stemma gentilitium tuorum clarius illustras, dum praesertim antiqua Vejentanae urbis monumenta penè obsoleta, erudito satis libello luculentitsime restituis. Quare pro tua humanitate exiguam hanc animi significationem gratam habeas, et cum musica multum tibi debeat, opus hoc tuo patrocinio tuearis, quod nulli melius quam tibi deberi existimo, cum egregios fratris tui, meique praeceptoris amantissimi labores contineat. Vale, atque interim epigrammate mihi ab amico transmisso perfruere.

Excitat ingentem fraterno funere luctum,
Virgilium Lachesis dum tibi saeva rapit,
Tu tamen immenso patriae correptus amore
. . . .
Donec erunt Veji semper tua fama manebit,
Et pietas dulci clarior eloquio.

(484) D. Domenico Massensio, di Ronciglione, canonico di quella collegiata, dappoi in Roma benefiziato, e quindi decano dei benefiziati, di S. Maria in Lata, fu maestro della congregazione de' nobili nella casa professa del Gesù. Le sue opere sono: *Sei libri di mottetti* ad 1. 2. 3. 4. 5. 6. vo. Roma, Zannetti, 1612. al 24. (V. la nota 150.) -- *Tre libri di salmi* a 4. 5. vo. Roma, Zannetti, 1618. al 23. -- *Compieta* a 8. vo. con l' organo Roma, Masotti, 1630. -- *Quattro libri di salmi* a 8. vo. Roma, Masotti, 1630. al 34. -- *Salmi* a 5. vo. Roma Masotti 1631. -- *Mottetti, e Litanie a più voci. Libri due.* Roma, Masotti, 1631 -- *Sette libri di salmi* a 4. vo. Roma, Grignani, 1632. al 43. e nella dedica appunto del libro 7. del 1643. si intitola: *Benefiziato decano di S. Maria in Via Lata.*

(485) Stefano Fabri romano, giuniore, fu per alcuni anni maestro in S. Luigi de' francesi; e quindi in S. Maria Maggiore dalli 25. Febbrajo 1657. a tutto li 27. Agosto 1658. giorno in cui morì contando anni 52. di vita. Sono molto pregiabili li suoi mottetti a 2. 3 4. 5. vo. Roma, Fei, 1650. ed anche li *salmi concertati* a 5. vo. Roma, Fei, 1660. opera postuma fatta imprimere da Gio. Battista Sani già cognato del defonto Fabri.

Paolo Agostini sopramenzionato avendo tolta in isposa la figlia di Bernardino Nanini fu associato dal suocero alla istruzione: e da essi appresero la musica insieme con molti altri Francesco Foggia (486) ro-

(486) Francesco Foggia romano, fu daprima scolaro di Antonio Cifra (V. la no. 474.) e quindi passò alla scuola di Bernardino Nanini, e di Paolo Agostini, nel qual tempo invaghitosi di Eugenia figlia del ridetto Agostini la tolse in isposa. Era assai giovane, ma nell'arte maturo, quando invitato si recò ai servigi di Ferdinando Massimiliano elettor di Colonia, siccome afferma il Pitoni suo discepolo nelle *Notizie MS. de' compositori*. Passò quindi di Colonia alla corte di Baviera, e dappoi servì l'Arciduca Leopoldo d'Austria. *Non ha bisogno mendicar nuova fama*, così il Caifabri nel dedicare al Foggia stesso un libro di sue produzioni nel 1673. *chi per tanti anni ha esercitato carica di virtuoso e compositore appresso li primi principi d'Italia, e di Germania, et in particolare della serenissima casa di Baviera, e dell' arciduca Leopoldo d' Austria, et in Roma dichiarato dall' illustrissimo capitolo lateranense suo maestro di cappella perpetuo*. Tornò il Foggia dopo alcuni anni in Italia, e fu maestro delle cattedrali di Narni, e di Monte Fiascone: quindi in Roma ebbe le cappelle di S. Maria in Aquiro, e di S. Maria in Trastevere. Fu dappoi eletto maestro di S. Giovanni in Laterano nel mese di Decembre del 1636. Lasciò il Laterano in Luglio 1661. e passò in S. Lorenzo in Damaso: e finalmente ebbe il magistero di S. Maria Maggiore li 13. Giugno 1677. morì di anni 83. li 8 Gennajo 1688. e fu tumulato in S. Prassede, lasciando nella basilica liberiana il suo figlio Antonio competente soccessore di tanto padre. Le sue opere sono: *due libri di mottetti* a 2. 3. 4. 5. voci. Roma, Grignani, 1640. 45. -- *Due libri di messe, e mottetti* a 2. 3. 4. voci. Roma, Mascardi, 1650. -- *Due libri di litanie, e mottetti* a 2. 3. 4. 5. voci. Roma, Mascardi, 1652. -- *due libri di salmi* a 4. voci. Roma, de Lazzaris 1660. -- *Mottetti sagri* a 2. 3. 5. voci. Roma, Fei, 1661. -- *Due libri di mottetti* a 3. voci pari 1662. -- *Due libri di messe* a 4. 5. 8. 9. voci 1663. -- *Due libri di salmi* a 5. voci. Roma, Belmonti, 1667. -- *Messe* a 3. 4. 5. voci. Roma, Mutii, 1672. -- *Messe, e offertorii* a 2. 3. 4. 5. vo. dedicati allo stesso Foggia da Gio. Battista Caifabri. Roma, per il succes. del Mascardi, 1673. -- *Offertorii* a 4. 5. 6. 8. vo. 1681. Non v'ha archivio in Roma in cui non si scontrino opere inedite del Foggia: anche la nostra cappella ne adottò a' suoi tempi alcuni *mottetti concertati* per la processione del Corpo del Signore. Il Liberati nella lett. ad Ovid. Persapegi pag. 28. così ne parla. *Di Paolo Agostini ingegno impareggiabile tra gli altri n' è stato degno scolare e genero il Sig. Francesco Foggia ancor vivente, benchè ottuagenario, e di buona salute per grazia speciale di Dio, e per benefizio publico, essendo il sostegno, e il Padre della musica, e della vera armonia Ecclesiastica, come nelle stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, ed in tutti far conoscere il gran-*

mano, il quale contrasse matrimonio con Eugenia Agostini figlia del ridetto Paolo, e che fu maestro di Ferdinando Massimiliano elettor di Colonia, della serenissima casa di Baviera, e dell' arciduca Leopoldo d' Austria: quindi tornato in Italia, delle cattedrali di Narni, e di Monte Fiascone, e finalmente in Roma di S. Maria in Aquiro, di S. Maria in Trastevere, di S. Giovanni in Laterano, di S. Lorenzo in Damaso, e di S. Maria Maggiore. Giuseppe Giamberti (487) romano, maestro della cattedrale di Orvieto, ed in Roma della Madonna de' monti, e che moltissimo si distinse nella nuova correzione che eseguì per il Robletti l'anno 1650. dell' antifonario romano.

Anche molti degli scolari dei quattro nominati primi maestri Giovanni Maria, e Bernardino Nanini, Francesco Suriani, e Paolo Agostini salirono in cattedra, e continuarono ed estesero la successione del magistero prenestino: eccone un breve elenco.

Gio. Francesco Anerio ebbe sopra tutti gli altri discepoli Marco Scac-

de, l'erudito, il nobile, il pulito, il facile, et il dilettevole tanto al sapiente, quanto all' ignorante ec.

(487) Giuseppe Giamberti romano, dopo avere studiato nella scuola di Bernardino Nanini, e Paolo Agostini fu eletto maestro della cattedrale di Orvieto. Tornò in Roma, e fu coadjutore per molti anni di Paolo Tarditi nella cappella della Madonna de' Monti, appena però entrato in posto fu obbligato dalla morte a lasciarlo. Le sue opere sono: *due libri di poesie varie in musica*. Roma, Soldi, 1623. -- *Sacre modulationes* 2. 3. 4. 5. *voc. cum litaniis B. Mariae V.* 1627. -- *Libri due di poesie morali in musica*. Orvieto. 1628. -- Fece una bella edizione dell' *antifonario romano* corretto esattamente. Roma. Roma, Robletti. 1650. -- *Antiphonae, et motecta festis omnibus propria. et communia juxta formam breviarii romani: una cum plurimis, quae dominicis per annum aptari possunt* 2. 3. 4. 5. *voc. concinenda. Romae ap. Roblettum.* 1650. dedicò quest' opera all' *augustissima Vergine Madre di Dio*, di cui era divotissimo, e nella dedica si esprime così: *fateor equidem quot harmonica hic coalescunt elementa, tot meae notas esse temeritatis: quamobrem impares oneri vires agnoscens, plura mens, quam manus emisit suspiria, cum animadverterem accuratissima mihi opus esse peritia, ut divinorum officiorum majestatem religioso, gravique concentu, et Ecclesiastico prorsus stylo prosequerer, qui nimirum longe a prophanis, levibusque canticis dissonaret. Quare ad pedes tuos devolutus etc.* -- *Duetti per solfeggiare*, Roma, Belmonte, 1657. -- nella *raccolta* di *D. Florido* v'ha un *laudate a* 3. *voci* del Giamberti. Roma. Belmonte, 1662.

chi romano (488) ma discendente da Gallese, maestro per circa trent' anni alla corte di Polonia, e che sostenne la fiera contesa musicale con Paolo Syfert organista di Gedeano.

Antonio Cifra se non giunse ad istruire completamente il Foggia che passò alla scuola dell' Agostini, (V. le note 474., 486.) ebbe però fra suoi discepoli Giovanni Moresi (489) anconitano, maestro delle cattedrali di Tivoli, Camerino, Ascoli, Fermo, Ancona, Loreto, ed Osimo, ed in Roma di S. Maria in Trastevere.

Antonio Maria Abbatini fu maestro di moltissimi scolari, fra quali però si distinsero Domenico del Pane (490) virtuoso di camera di Fer-

(488) Marco Scacchi romano, ma discendente da Gallese, fu alla corte di Polonia per circa trent' anni: quindi tornato in Italia si ritirò a Gallese patria de' suoi genitori, e vi morì. Sostenne coraggiosamente la famosa contesa musicale con Paolo Syfert organista di Gedeano, o a meglio dire della repubblica di Danzica, contro cui stampò il *Cribrum Musicum ad triticum syfertinum*. *Venetiis*, *Vincenti*, 1643. Il Syferl due anni dopo gli rispose, ma assai meschinamente con l' operetta: *Anticribratio musica ad avenam Scacchianum*. *Danzica*, *Retio*. 1645. Lo Scacchi replicò con il *breve discorso sopra la musica moderna*. *Varsavia*, *Elert*. 1649. e qui terminò la contesa (vedi la *nota* 473.) Le di lui opere musicali sono: *Tre libri di madrigali* a 5. voci Venezia, Magno 1634. al 37. -- *Un libro di messe* a 4. 5. 6. voci 1638. -- *Due libri di mottetti artifiziosi* a 4. 5. voci 1640. Il Berardi che fu suo discepolo ne porta il merito alle stelle: (vedi la nota 503.). Sarebbe però la di lui memoria ancor più gloriosa, se egli non avesse irragionevolmente tentato di involare a D. Romano Micheli romano la gloria d' inventore de' canoni a più parti sopra le vocali di più parole (vedi la nota 473.).

(489) Giovanni Moresi, (o Maresi) anconitano, per attestato del Pitoni *Notiz. MS. de' composit.* sortì dalla scuola del Cifra di anni diciassette già maturo e sostenere l' incarico di maestro di cappella, e fu maestro in Roma di S. Maria in Trastevere, in Tivoli, in Camerino a tempo di monsig. Emilio Altieri, che fu poi Clemente X. in Ascoli, in Fermo, in Ancona, in Loreto, di nuovo in Fermo, in Ancona, poi in Osimo, e finalmente morì in Ancona di anni 62. a dì 24. Marzo 1691.

(490) Domenico del Pane romano fu ai servigi di Ferdinando III. Imperatore per varii anni, e quindi aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 10. Giugno 1654. L' Adami (*osservaz.* pag. 204.) asserisce, che *fu buon compositore nello stil grosso*, *e che ha lasciato molte opere nella nostra cappella*. Nella nota 477. abbiamo veduto avere il del Pane date alla luce le antifone a 24. voci, cioè 12. tenori, a 12. bassi dell' Abbatini suo maestro. V' ha ancora alle stampe la seguente sua opera: *Messe*

dinando III. Imperatore, e quindi cappellano cantore pontificio; ed il P. F. Antonio Cesti (491) aretino, minor conventuale, eccellente cantore, finis-

dell' Abb. Domenico del Pano soprano della capp. pont. a 4. 5. 6. 8. voci estratte da esquisiti mottetti del Palestrina, e dedicate all' Emo. e Rmo. Sig. cardinal Benedetto Pamphili. Roma, 1687. Indice delle messe a 4. voci *Doctor bonus*. -- *Domine quando veneris*. -- a 5. voci; *Stella quam viderant* -- *O beatum virum*. -- *Iubilate Deo* -- a 6. voci; *Canite tuba in Syon*. -- a 8. voci; *Fratres ego enim*. In un tratto della dedica così si esprime: *Vacò nella cappella pontificia il luogo di un soprano, e per provederlo fu stabilito il concorso per il 3. di Febraro 1654. e fattomi intendere in Roma, che in tal congiuntura mi sarei volentieri ripatriato, il sommo Pont. Innocenzo X. di glor. mem. ebbe la bontà di differir la elezione fino al primo di Giugno, perchè impetrata la licenza dalla cesarea maestà di Ferdinando III. a cui io serviva, avessi avuto il commodo di portarmi a Roma, come seguì. Nè terminarono qui le grazie della pontificia beneficenza, anzi mi si accrebbero col sentirmi a parte Sua Santità medesima (favore non conferito ad altri) ed ammettermi non solo al suo servigio della cappella, ma destinarmi anche a quello della sua eccellentissima casa .... Mi applicai alla tessitura delle presenti, ed altre messe allo stile della cappella papale, valendomi per l' orditura di esse di esquisiti mottetti del Palestrina, (de' quali non so che altri fin ora si sia valuto a quest' uso) acciò che quella così maestosa melodia non più ristretta ad esser sentita in pochi e determinati giorni, possa dalla Chiesa cattolica godersi in ogni tempo dell' anno, ec.*

(491) Il P. F. Antonio Cesti aretino, (o come vuole l' Adami fiorentino) min. conv. fu aggregato nella cappella pontificia il 1. Gennajo 1660. Al dir dell' Adami (*osservaz.* pag. 205.) *fu il P. Cesti eccellente nel cantare, e nel comporre in volgare da camera, e da teatro, o tra le cose sue più insigni si è l' opera intit. La Dori, che fu il lume maggiore dello stil teatrale*. L' Abb. Bertini nel *dizion. degli scrittori di mus.* afferma che il P. Cesti fu anche alla scuola di Giacomo Carissimi: che fu maestro di cappella dell' Imperador Ferdinando III.; e che *contribuì molto ai progressi del teatro drammatico in Italia, riformando la monotona salmodia, che allora vi regnava, e trasportando e adattando al teatro le cantate inventate dal suo maestro per la chiesa*. Le quali ultime parole a vero dire potevano risparmiarsi in ossequio della verità, perciocchè la fama non avrebbe serbato tanta gloria ai due nominati valentuomini, se il Cesti non fosse stato più che un vil plagiario, ed il Carissimi un compositor da teatro in chiesa. Nella vendita seguita di fresco della biblioteca dell' eccellentissima casa Colonna avendo io acquistato molti volumi di *Collezioni di madrigali* vi ho trovato non poche *cantate*, e *madrigali*, o vogliam dire *arie*, del Cesti. L' Allacci nella *drammaturgia* dà contezza dei seguenti *drammi* posti in musica dal P. Cesti. *L' Orontea. Dramma recitato in Venezia l' anno 1649. in una casa privata nella via detta de' proverbii*

simo compositore nello stile da camera, e che seppe introdurre nel teatro il vero buon gusto: cappellano cantore della cappella pontificia.

D. Gregorio Allegri ebbe fra' suoi discepoli Filippo Vitali (492) fiorentino, cappellano cantore pontificio, e virtuoso di camera del cardinal Antonio Barberini. Marco Marazzoli (493) parmigiano, cappel-

nella contrada de' santi apostoli, ove più non sussiste il teatro, e fu la prima che si udisse in tal sorta di luoghi. Fu replicato nel teatro de' santi Giovanni e Paolo di Venezia l'anno 1666., e 1683. *sempre con la stessa musica del P. Marc' Antonio Cesti, d'Arezzo min. conv.* -- *Cesare Amante, dramma rappresentato nel teatro dei santi Giovanni e Paolo di Venezia l'anno* 1651. -- *La Dori, ovvero, lo schiavo regio, dramma rappresentato nel teatro di s. Salvatore di Venezia l'anno* 1663. *replicato in Macerata l'anno* 1665. *nel teatro dei santi Giovanni e Paolo di Venezia negli anni* 1667., e 1671. *ed in Roma nel teatro di Torre di Nona l'anno* 1672. *ed ebbe moltissime repliche* (così l'Abb. Bertini loc. cit.) *eziandio in tutte le altre gran città dell' Italia* -- *Tito, dramma recitato nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia l'anno* 1666. -- *La schiava fortunata, dramma prima sentito in Vienna d'Austria* (circa il 1667.) *poi recitato nel teatro di Mosè di Venezia l'anno* 1674. *replicato l'anno* 1680. *in Bologna dagli accademici Uniti.* -- *Argia, dramma . . . replicato nel teatro di s. Salvatore di Venezia l'anno* 1669. *con musica del P. Marc' Antonio Cesti d'Arezzo, minor conventuale.* -- *Genserico, dramma recitato nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia l'anno* 1669. *musica del P. Marc' Antonio Cesti, Aretino, min. conventuale, da cui, a cagione della morte accadutagli, non fu però terminata: ma toccò al dott. Gio. Domenico Partenio il condurla a fine.* Il lodato Abb. Bertini loc. cit. suppone, che il P. *Cesti debba aver composto la musica del Pastor Fido di Guarini:* ed afferma, che l' Abb. d' Oliva uomo dotto, ed eccellente compositore fu allievo del Cesti.

(492) Filippo Vitali, sacerdote fiorentino, fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 10. Giugno 1631. L' Adami (osservaz. pag. 201.) dice esser lui stato buon compositore da chiesa, e da camera. Il card. Antonio Barberini l'ebbe molto caro, ed il volle fra' suoi famigliari. Le di lui opere sono: *due libri di musiche ad* 1. 2. *voci*. Roma, Robletti, 1618. -- *Mottetti* a 2. 3. 4. 5. voci. Roma, Robletti 1631. -- *Arie a due voci*. Roma, Masotti, 1635. -- *Gl' Inni per tutto l'anno giusta la correzione di Papa Urbano VIII.* Roma, Masotti, 1636. -- *Salmi* a 5. voci. Roma, Bianchi, 1641. -- *Libri cinque di arie a tre voci*. Firenze. Lando Landi, e Gian-Antonio Bonardi 1647. -- Ed è sua *l'Aretusa. Favola cantata in Roma nel* 1640.

(493) Marco Marazzoli parmigiano (l'Allacci per errore lo chiama *veneziano*) fu aggregato nella cappella pontificia li 23. Maggio 1637. Fu eccellentissimo sonator d'arpa; ed uno de' più valorosi compositori di *oratorii*, e di *cantate* che vi avesse a suo tempo.

lano cantore della nostra cappella, uno dei virtuosi della regina Cristina di Svezia in Roma. Mario Savioni (494) romano, cappellano cantore pontificio, ed uno de' più eccellenti compositori di concerti da camera. Antimo Liberati (495) da Fuligno, maestro della SS. Trinità

Lasciò al nostro collegio cinque LL. di monte per il suo anniversario perpetuo, e lo stesso legato fece al collegio de' benefiziati della basilica liberiana ove fu benefiziato. Il Pont. Urbano VIII. gli dette il posto di bussolante. La regina Cristina di Svezia lo volle ad ogni costo fra' suoi virtuosi. Morì li 26. Gennajo 1662. Le sue opere sono: *Amori di Giasone, e d' Isifile. Dramma, ovvero, festa teatrale recitata nel teatro de' santi Gio. e Paolo di Venezia l' anno* 1642. *musica di Marco Marazzoli veneziano* (così l' Allacci nella *drammaturgia*.) -- *L' arme, e gli amori. Dramma musicale recitato più volte nel palazzo Barberini alla presenza della regina di Svezia.* -- *Dal male il bene. Dramma musicale posto in musica dall' Abbatini, e dal Marazzoli recitato con l' occasione delle nozze de' signori il principe di Palestrina, e donna Olimpia Giustiniani, e di nuovo più volte alla presenza della regina di Svezia nello stesso palazzo con apparati, e scene superbissime.* -- *La vita umana, ovvero il Trionfo della pietà. Dramma musicale rappresentato, e dedicato alla serenissima regina di Svezia nel palazzo Barberini, parole di Giulio Rospigliosi* (poi *Clemente IX.*) *musica del Marazzoli. Roma, Mascardi* 1658.) -- Alcune sue *cantate morali* sono inserite nel libro delle *Poesie morali* poste in musica da Giuseppe Giamberti. Orvieto 1628. (V. la nota 487.) -- Molti suoi *oratorii* sono nell' archivio musicale di S. Maria in Vallicella. -- Molti *madrigali, arie, e piccole cantate* sono MS. nei volumi da me acquistati nella vendita della biblioteca dell' eccellentissima casa Colonna. Marco Marazzoli è lodato dal conte Guido nella storia della *regina Cristina di Svezia*.

(494) Mario Savioni romano, fu aggregato nella cappella pontificia li 16. Marzo 1642. L' Adami (osservaz. pag. 204.) lo chiama *uomo singolare ne' concerti da camera*, diede alle stampe: *due libri di mottetti a voce sola*. Roma, Mascardi, 1650. -- *Quattro libri di madrigali a* 3. *voci*. Roma, Mascardi, 1660. Nella *scelta di mottetti a* 2. 3. *voci del Caifabri*, Roma 1667. vi sono dei *mottetti* a 3. voci del Savioni: come pure ve n' ha nella *Collezione di mottetti* a 1. 2. 3. 4. voci, del canonico Silvestri da Barbarano. Roma, Lazzari 1668.

(495) Antimo Liberati, da Fuligno, fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii li 29. Novembre 1661. ebbe da Gregorio Allegri la prima musicale istruzione come nel canto così nel contrappunto, egli stesso lo afferma nella lettera ad Ovid. Persapegi pag. 27. *Gregorio Allegri celebre contrapuntista e con la voce, e con la penna d' ottima e perfetta composizione, da cui io ebbi l' onore d' esser chiamato suo scolare*. Avvenuta la morte dell' Allegri passò alla scuola di Orazio Benevoli: così soggiun-

dei pellegrini, di S. Maria dell'Anima della nazione teutonica, e delle Stimmate, cappellano cantore pontificio; e Matteo Simonelli, (496) romano, ancor esso cappellano cantore pontificio, detto il *Palestrina del secolo* XVII. così dappresso imitonne lo stile: siccome apparisce anche per le sue opere, che tuttora si cantano nella nostra cappella.

Virgilio Mazzocchi ebbe nella sua fioritissima scuola molti discepoli di grido: merita però distinta menzione Gio. Andrea Angelini Bontempi (497) perugino, dapprima maestro in Roma, quindi in Vene-

ge egli stesso nel luogo citato pag. 29. *Degli scolari di questo inclito maestro* (Orazio Benevoli) *trà viventi siamo rimasti in tre, il più antico e più debole è lo scrittore del presente discorso*. Fu il Liberati organista e maestro di cappella di S. Maria dell'Anima della nazione teutonica; e per attestato dell'Abb. Roggiero Gaetano nelle *memorie dell' anno santo* 1675. fu anche maestro della SS. Trinità de' Pellegrini, e della chiesa delle Stimmate. Molti suoi *madrigali*, ed *arie* sono nei volumi da me acquistati della biblioteca dell'eccellentissima casa Colonna. Alcuni suoi *salmi* sono nella *raccolta* del Caifabri del 1683. ed alcuni suoi *oratorii* nell'archivio di S. Maria in Vallicella. Scrisse il Liberati il *ragguaglio dello stato del coro della cappella pontificia*, che conservasi inedito nella biblioteca di S. Maria in Vallicella. È sua ancora l'*epitome istorica della musica*, che dedicò al Pontefice Alessandro VII. ed è rimasta inedita fra i MS. della biblioteca dell'eccellentissima casa Ghigi. In fine diede alle stampe la *lettera in risposta ad Ovidio Persapegi* tante volte da me citata.

(496) Matteo Simonelli romano, fu aggregato nella cappella pontificia li 15. Decembre 1662. ed era stato già istruito come il Liberati nelle scuole di D. Gregorio Allegri, e quindi di Orazio Benevoli. Lo studio ch' ei fece profondo sopra le opere del Pierluigi gli procacciò il nome di *Palestrina del secolo XVII.* Fu maestro di cappella di varie chiese minori di Roma. Il Caifabri nella *raccolta* del 1683. inserì varii *salmi* del Simonelli: ei però nulla non dette alle stampe. Molte sue opere rimangono inedite nel nostro archivio, e sono *salmi*, *messe*, e *mottetti*. A tempo dell'Adami (osservaz. pag. 209.) si aveva per opera singolare il di lui *victimae paschali* a 4. voci seguenza per la festa di Pasqua di Resurrezione. A nostro tempo si canta ogni anno nella quarta Domenica di quaresima il di lui mottetto: *Cantemus Domino gloriose enim magnificatus est, etc.* a 6. voci, il quale mantiensi ancora freschissimo, e può dirsi opera di vero buon gusto.

(497) Gio. Andrea Angelini Bontempi di Perugia, musico, poeta, ed oratore, dapprima maestro di cappella in Roma nel pontificato di Urbano VIII. quindi in Venezia, e finalmente di Gio. Giorgio II. elettor di Sassonia. Le sue opere alle stampe sono: *nova quatuor vocibus componendi methodus, qua artis plane nescius ad compositio-*

zia, e finalmente dell' elettor di Sassonia: autore della storia musica, onde procacciossi perpetuo nome.

nem accedere potest. Dresdae 1660. — *Tractatus in quo demostrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati*. Bononiae, 1690. — *Paride*. *Dramma senza luogo, stampatore, ed anno, in foglio, poesia di Gio. Andrea Bontempi, musica dello stesso*, così l' Allacci nella *drammaturgia*: il medesimo Bontempi però nella *storia musica* pag. 170. afferma di aver fatto la poesia e la musica di questo dramma *per ordine e comando del serenissimo elettore di Sassonia Gio. Giorgio secondo nelle nozze del serenissimo Margravio di Brandeburgo Cristiano Ernesto, e della serenissima principessa di Sassonia Erdmude Sofia*; e di averlo fatto imprimere in Bologna. -- *Historia musica, nella quale si da piena cognitione della teorica, e della pratica antica della musica harmonica secondo la dottrina de' greci. E come dalla teorica, e dalla pratica antica sia poi nata la pratica moderna, che contiene la scientia del contrappunto*. Perugia, Costantini 1695. In questa storia ha egli inserito quanto basta per conoscere il maestro delle scuole musicali di Roma, di cui non vò defraudare la curiosità dei lettori: dice pertanto il Bontempi nel *corollario* 13. *apologetico* della prima parte della *pratica antica* pag. 170. *Le scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un' ora nel cantar cose difficili, e malagevoli per l' acquisto della esperienza. Un' altra nell' esercizio del trillo. Un' altra in quello de' passaggi. Un' altra negli studii delle lettere: ed un' altra negli ammaestramenti ed esercizi del canto, e sotto l' udito del maestro, ed avanti ad uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente nè di vita, nè di fronte, nè di ciglia, nè di bocca. E tutti questi erano gl' impieghi della mattina. Dopo il mezzo dì s' impiegava mezz' ora negli ammaestramenti appartenenti alla teorica: un' altra mezz' ora nel contrappunto sopra il canto fermo: un' ora nel ricevere, e mettere in opera i documenti del contrappunto sopra la cartella: un' altra negli studii delle lettere; ed il rimanente del giorno nell' esercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo, o mottetto, o canzonetta, o altra sorte di cantilena secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi ordinarii di quel giorno nel quale i discepoli non uscivano di casa. Gli esercizi poi fuori di casa erano l' andar spesse volte a cantare, e sentire la risposta da un echo fuori della porta angelica verso monte Mario, per farsi giudice da se stesso de' proprii accenti: l' andar a cantare quasi in tutte le musiche, che si facevano nelle chiese di Roma: e l' osservare le maniere del canto di tanti cantori insigni, che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII. l' esercitarsi sopra quelle; e renderne le ragioni al maestro, quando si ritornava a casa, il quale poi per maggiormente imprimerle nella mente de' discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi, e ne dava gli opportuni avvertimenti. Questi sono stati gli esercizi, questa la scuola, che noi sopra la musica armonica abbiamo avuto in Roma da Virgilio Maz-*

Stefano Fabbri ammaestrò fra gli altri D. Francesco Berretta (498) romano, canonico di S. Spirito in Sassia, e maestro di S. Pietro in Vaticano.

Vincenzo Ugolini ebbe a scolari Lorenzo Ratti (499) perugino, suo nipote, maestro del collegio Germanico, e della S. casa in Loreto. Gio. Battista Piazza (500) romano, eccellentissimo suonatore di varii strumenti, e buon compositore di sonate. Ed Orazio Benevoli (501) romano

zocchi professore insigne, e maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano. Ed io soggiungo: questi sono stati gli esercizi, questa la scuola, che ebbero in Roma da Giovanni Pierluigi i suoi discepoli, e che con l'uso la tramandarono ai loro successori: perciocchè D. Romano Micheli, che fu alla scuola dei Nanini, e del Suriani, accenna in più luoghi delle sue lettere, e manifesti (V. le nota 473. 478.) poco appresso lo stesso metodo come usato in Roma da' suo precettori giusta la direzione avutane dal Pierluigi.

(498) D. Francesco Berretta romano, canonico di S. Spirito in Sassia fu maestro di S. Pietro in Vaticano dal 1678. al 1694. anno in cui morì, e fu sepolto in S. Spirito. Nell'archivio della basilica vaticana si conservano molte composizioni inedite del Berretta, e fra le altre vi sono *salmi*, *messe*, *e mottetti* a 16. e 24. voci, cioè a 4. e 6. cori reali. Il Caifabri nella *raccolta* del 1683. inserì alcuni *salmi di D. Francesco Berretta maestro della basilica vaticana.*

(499) Lorenzo Ratti perugino, nipote e scolaro di Vincenzo Ugolini fu dapprima maestro del Seminario Romano, quindi del collegio Germanico, passò dappoi alla cappella di Loreto, e vi morì poco appresso in età assai fresca. Le sue opere sono: *due libri di madrigali* a 5. voci. Venezia, Vincenti, 1615. 16. — *litanie*, *e mottetti* a 5. 6. 7. 8. voci. Venezia, Vincenti, 1616. — *Due libri di mottetti* con l'organo a 2. 3. 4. 5. voci. Roma Zannetti 1617. — *Mottetti della cantica* a 2. 3. 4. 5. voci. Roma, Zannetti, 1619. — *Mottetti* a 1. 2. 3. 4. 5. 6. voci. Venezia, Vincenti, 1610. — *Graduali*, *ed offertori per tutto l'anno* intitolati: *Sacrae modulationes* par. 1. 2. Venezia, Vincenti, 1628. A tempo di Ottavio Pitoni si conservano, siccome ei lo afferma nelle *notizie MS. de' contrappuntisti*, moltissime composizioni latine ed italiane del Ratti, presso i *Padri dell'Oratorio di s. Filippo in Perugia.*

(500) Gio. Battista Piazza romano, attese molto allo strumentale. Sue opere sono varii *libri di correnti*, *e di ballate alla francese*. Venezia, Vincenti, 1628. etc.

(501) Orazio Benevoli romano, figlio di Alberto di Lorena, fu dapprima maestro di S. Luigi de' francesi: quindi si recò ai servigi dell' Arciduca d'Austria, e diede in Vienna alle stampe varii *Mottetti* ed *Offertorii* negli anni 1643. 44. 45. Tornò in Roma, e fu tosto richiamato alla cappella di S. Luigi de' francesi. Fu eletto maestro della basilica liberiana nel capitolo tenuto da que' RR. canonici li 23. Febbrajo 1646. Nel No-

maesrro di S. Luigi de' francesi, quindi del serenissimo Arciduca d'Austria, e di nuovo in Roma di S. Luigi de' francesi, di S. Maria Maggiore, e finalmente di S. Pietro in Vaticano: il più grande scrittore di musiche a tre e quattro cori reali.

vembre dell'anno stesso 1646. passò ai servigi del Vaticano. Morì in età di anni settanta li 17. Giugno 1672., ed avendo abitato oella parrocchia di S. Spirito in Sassia fu quivi sepolto. Orazio Benevoli è stato il massimo dei compositori a 16. voci, ed ha scritto benissimo anche a 24. voci. Le sue composizioni si conservaoo inedite parte nell'archivio della basilica vaticana, parte oella biblioteca dell' Eccell. casa Corsini alla Lungara. Io ho veduto del suo molte *Messe* a 12. 16. 24. voci. *Salmi* a 8. 16. 24. voei, *Mottetti* ed *Offertorii* a 4. 6. 8. 10. 12. 16. 24. 30. voci. Il Benevoli è meritamente lodato da Antimo Liberati oella *Lettera ad Ovidio Persapegi* pag. 28. 29. da Filippo Maria Bonini nell'*Ateista convinto*. Dial. 7. dal P. Paolucci nell'*Arte pratica di contrapunto*. Tom. 3. pag. 193. e segg. Dal P. Martini nella *Storia della musica* Tom. 1. pag. 323. 324. e nell'*Esemplare* part. 1. pag. 138. part. 2. pag. 122. ec. Vuolsi poi avvertire che il lodato P. Martini nella cit. pag. 122. della part. 2. dell'*Esemplare*: il Dottor Borney nella *Storia generale della musica* Tom. 3. pag 525. e l'Abb. Bertioi nel *Dizionario degli scrittori della musica* affermano essere stato il *Benevoli scolaro di Bernardino Nanini*, e tutti tre citano la testimonianza di Antimo Liberati nella *Lettera ad Ovid. Persapegi pag.* 29. Il fatto però si è che o i medesimi han preso oo solenne abbaglio, o si sono soverchiameote fidati de' respettivi loro commessi. Il Liberati alla pag. 28. 29. dice, che Bernardino Nanioi fu maestro di Vincenzo Ugolini, e Vincenzo Ugolioi fu maestro di Orazio Beoevoli: eccooe le parole, che serviranno eziaudio per elogio del Beuevoli. *L' altro insigne scolaro e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini uomo di gran maestria nell' insegnare altrui tanto il canto, quanto la modulazione armonica, cooe lo hanno fatto vedere molti suoi scolari, ed in specie Lorenzo Ratti suo nepote, et Orazio Benevoli, il quale avanzando il proprio maestro, e tutti gli altri viventi nel mondo di armonizzare quattro e sei cori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l'ordine, e con le imitazioni de' pensieri pellegrini, e con le fughe rivoltate, e con i contrapunti dilettevoli, e con la novità de' roversi, e con le legature e scioglimento di esse maraviglioso, e con l' accordo del circolo impensato, e con le giuste e perfette relazioni, e con la leggiadria delle consonanze e dissonanze ben collocate, e con l' uguaglianza della tessitura, e col portamento sempre più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che crescit eundo; ed in somma colla sua mirabilissima, quanto decorosa armonia, ha ben saputo vincer l' invidia con la sua virtù (ma non la sua povertà, solita nei gran virtuosi) far tacere i Mimi, ed eccitare tutti gli altri professori ad imitare un uomo nel massiccio del sapere e dell' arte, e nel maneggiare l' armonia ecclesiastica grandiosamente a più cori senza pari.*

Francesco Foggia fu l' avventurato maestro di Ottavio Pitoni (502) maestro della basilica vaticana, il cui nome sarà sempre di somma gloria a Roma ed alla musica; perciocchè istruì completamente Francesco

(502) La vita del Pitoni fu scritta da D. Girolamo Chiti sanese, maestro di S. Giovanni in Laterano, scolaro ed amico confidentissimo del Pitoni, e conservasi MS. nella biblioteca dell' Ecema. casa Corsini alla Lungara. Ne riferirò qui le principali indicazioni. Giuseppe Ottavio Pitoni nacque nella Città di Rieti a dì 18. Marzo 1657. Di undici mesi fu portato a Roma da' suoi genitori. Di 5. anni fu mandato alla scuola di musica di D. Pompeo Natale, ove imparò a cantare, ed apprese le prime regole di contrappunto. Di 8. anni entrò per soprano nella chiesa di S. Giovanni da' fiorentini, a poco dopo a' SS. Apostoli, ove alcuna volta fe cantare qualche sua composizione, la quale avendo intesa ed ammirata Francesco Foggia dimandò in grazia il giovinetto Pitoni a' suoi genitori. Studiò sotto il Foggia per alcuni anni, e lo ajutò a contrappunteggiare nel celebre ottavario per la santificaziona di S. Gaetano in S. Andrea della Valle, ove il Foggia era maestro. D' anni 16. nel 1673. fu fatto maestro di cappella della terra di Monte Rotondo, e nel 1674. passò alla cappella della cattedrale d' Assisi, *ove si applicò con tutto se stesso allo spartire le opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, studio, che benedì per tutto il tempo di sua vita, raccomandandolo sempre a' suoi scolari.* Nel 1676. ebbe la cappella della cattedrale di Rieti. Nel 1677. d' anni 20. fu eletto maestro della collegiata di S. Marco in Roma, e quivi fe sentire per la prima volta le sue opere a *due e tre cori*: ritenne finchè visse per anni 66. tal cappella. Nel 1686. ottenne la cappella del *collegio Germanico - Ungarico in S. Apollinare*, ove fe sentire anche le composizioni a *quattro voci*: ritenne finchè visse per anni 58. tal cappella. Nel 1689. fu dal card. Pietro Ottoboni fatto maestro di S. Lorenzo in Damaso; e ritenne tal cappella per anni 30. Nell' anno 1708. fu a voti pieni eletto maestro della proto-basilica di S. Giovanni in Laterano, e la ritenne per anni undici e mezzo, facendovi sentire opera a 2. 3. 4. cori. Nel mese di Settembre del 1719. fu eletto maestro della basilica di S. Pietro in Vaticano, e l' accettò rinunziando la cappella di S. Giovanni: finchè visse servì S. Pietro per anni ventiquattro e mezzo. Ebbe anche le chiese di S. Agostino, di S. Andrea della Valle, di S. Maria in Campitelli, di S. Maria della Pace, di S. Stefano del Cacco, e di S. Carlo a' Catinari. Fu cinque ovver sei volte primo guardiano per il solito biennio della congregazione di S. Cecilia de' musici di Roma: e fu uno dei quattro *esaminatori de' maestri* finchè visse. Tanto in Roma, quanto fuori, le di lui decisioni musicali furono riguardate come oracoli. Le opere del Pitoni a 4. voci con istrumenti, e senza, sono, per così dire infinite, non facendo egli sentire giammai in veruna chiesa, di tante che n' ebbe, ciò che produceva in un' altra, e cambiando composizioni in ogni solennità. Fra messe, e salmi a tre cori reali con istrumenti, e senza, se ne contano più di quaranta. Fra messe e salmi a quattro cori reali, con istru-

Durante, Leonardo Leo, e Francesco Feo, pe' quali, ognuno sa, essere nata, e divenuta erculea, indomabile, impareggiabile la moderna scuola di Napoli.

menti o senza, se ne ammirano più di 20. Era talmente assiduo nel quotidiano esercizio di scrivere, che giunse a comporre senza partitura, stendendo le parti una per una, e con obblighi di imitazioni, di canoni, di risposte, di contrappunti doppi ec. Principiò una *messa a dodici cori*, ne distese li *dodici bassi*, e li *dodici soprani*, ne riempì le parti del primo Kyrie, e del Christe, ma lasciolla imperfetta, non potendovi più reggere per la sua avanzata età. Fece, e donò alla basilica vaticana il servizio intero di tutta l'officiatura tanto di messe, che di vesperi per tutte le feste dell'anno, solenni, e minori, proprie, o comuni, per le domeniche, e per le ferie, da potersi cantare ogni giorno sempre mutando composizioni. Donò ancora alla stessa basilica vaticana n.° 30. volumi in foglio contenenti i suoi studi di contrappunto, e tutti i modi osservati negli autori classici in ogni sorta di stilo, intitolata: *Opera de' monumenti*. Ed un volume scritto pur di suo pugno, in cui aveva raccolto le *notizie dei maestri di cappella sì di Roma che oltramontani*, avendone ricercate le notizie come nei libri, così negli archivii tanto di Roma, che fuori. E questa si è l'opera di cui tante volte mi prevalgo citandola nelle presenti memorie. Negli ultimi giorni di Gennajo 1743. fu attaccato dall'influenza, che correva in Roma, d'infreddature: ed il 1. Febbrajo 1743. alle ore 22. premunito de' SS. Sagramenti dolcemente passò a miglior vita di anni 85. mesi 10. giorni 14. La sera dei 2. Febbrajo fu portato il di lui cadavere alla parrocchia di S. Marco, ove la famiglia Pitoni ha la sepoltura gentilizia: ed il dì 3. fatte le esequie solenni, fu ivi sepolto. Fu di statura giusta, capello negro, complessione robusta, pendente al magro; d'occhio pronto, di tratto familiare, rispettoso, e serviziévole. Ebbe due fratelli carnali, Mons. Pitoni uditore di Benedetto XIII. che gli premorì, e Flavio, che gli fu erede. A questo estratto della vita del Pitoni giudico opportuno aggiugnere brevemente, che il vero buon gusto della maggior parte delle opere di questo grandissimo compositore conserva loro fino al giorno presente una freschezza tale da far aittire tutti i nemici dalla fissa stabilità del vero bello nella musica. La fuga del *dixit* a 16. voci in quattro cori reali, che cantasi ogni anno ne' secondi vespri di S. Pietro nella basilica vaticana, ogni anno è più bella, ogni anno supera la prevenzione e l'espettazione del coltissimo uditorio. Le due messe per la solennità dèl S. Natale una intitolata: *Li pastori a maremma*, l'altra: *Li pastori a montagna*, le quali ei scrisse dopo avere accompagnato a bella posta varie mandre tanto nella gita a montagna, quanto nella discesa a maremma formano in chi le ascolta anche al dì d'oggi una illusione tale, che par proprio di trovarsi fra suoni e canti delle innocenti feste pastorali. La messa intitolata: *Mosca*, fatta in onore di un canonico della basilica vaticana di tal cognome ha un perpetuo ronzio così soavemente vestito, che quando par che t'infastidisca, più ti diletta.

Questi Nipoti della scuola del Pierluigi, e de' di lui coadjutori non furon punto degeneri da' loro padri: ed ancor essi non isdegnarono di accoppiare alla produzione delle loro opere la coltura dei talenti disposti dalla natura a simiglievoli ger ogli; siccome abbiamo testè veduto che eseguì con tanto profitto l' infaticabile Pitoni: onde voglio anche di questi accennare i discepoli più famosi.

Marco Scacchi fornì Angelo Berardi (503) del fiore di tante cogni-

La seguenza de' defonti *Dies irnea* 6. vo. adottata anche nella nostra cappella dopo infinite ripetizioni è ancor verde, freschissima, inimitabile, perchè nella sua semplicità e grandiosità apre agli esecutori il varco al più fino della espressione, ad un patetico che riconcentra chicchessia a divoti affetti: è supplichevole nella preghiera, è spaventevole nella minaccia, è tutto cuor nel fervore, è umile nella reverenza, spera, gode, ama, teme, vergognasi, si sdegna, ec. ec.

(503) D. Angelo Berardi da S. Agata, parla in più luoghi delle sue opere appassionatamente di *Marco Scacchi* suo maestro. Nel *proemio dei documenti armanici* pag. 11. così si esprime. *Nella mia più flarida gioventù con tutto ch' ia fossi cananico, e maestro di cappella in città riguardevole, mi sottomessi interamento alln scuola o direzione della sospirata memoria di Marco Scacchi già maestro di cappella de' monarchi di Polania per il corso di anni trenta. Questi studi erana il nastro ordinario trattenimento; ed essendo io il minimo gli faccia imprimere, acciò maggiormente risplenda la gratitudine che devo alle ceneri del mia cara maestro.* (V. anche pag. 63. e seg). Angelo Berardi fu dapprima maestro di cappella nel Duomo di Viterbo; quindi nel Duomo di Spoleti, ed in tal tempe fece imprimere i *ragionamonti musicali*. Bologna, Monti, 1681. Fu dappoi canonico, o maestro di cappella nella Collegiata di S. Angelo di Viterbo, e diede alle stampe i *documenti armonici*. Bologna Monti 1687. -- *Miscellanoa musicale*. Bologna, Monti, 1689. - *Arcani musicali*. Bologna, Monti, 1690. Finalmente venuto in Roma fu maestro di S. Maria in Trastevere, e fece imprimere il *Perchè musicalo, ovvero Staffetta armonica*. Bologna, Monti, 1693. L'Abb. Bertini (dizionario degli scrittori di musica) così oe parla: *il Berardi veniva consultato da tutti i paesi . . . . Era l' autore favorito di mio padre commendatogli moltissimo dal suo maestro Leonardo Leo. Murpurg, e Choron lo pregiano assai como scrittore didattico, o como profando cantrappuntista*. Il Berardi diede anche alle stampe molti volumi di musica; eccone alcuni: *Libri tre di mottetti* a 2. 3. 4. voci, Bologna, Monti, 1665. -- *Duo libri di salmi concertati* a 3. voci dedicati ad Anna Maria Costaguti Marchesa Serlupi, Bologna, Monti 1668. Nel cui secondo libro v'ha il salmo *Domine probasti me* di *Gio. Gasparo Probstat* suo scolaro. -- *Due libri di offertorii concertati* a 2. 3. voci, Bologna, Monti, 1680. -- *Due libri di salmi vespertini* a 3. 4. 5. 6. voci, Bologna, Monti, 1682. ecc.

zioni didattiche, pubblicate quindi da esso con le stampe, per le quali moltissimo giovamento ritrassero e gli studiosi e l'arte.

Matteo Simonelli glorierassi mai sempre di avere completamente. istruito Arcangelo Corelli (504) da Fusignano, per cui l'Italia ebbe il

(504) Arcangelo Corelli nativo di Fosignano nella Romagna inferiore, ora ducato di Ferrara, e per munificenza di Filippo Guglielmo Elettor Palatino, Marchese di Ladenburg nel Palatinato del Reno, attesa la sua estesissima fama, non abbisogna di una mia nota. Solo per fare avvertito alcuno scrittore che mostra di trangugiare a stento la istruzione data al March. Corelli da *Matteo Simonelli*, bramo, ch' egli meco rifletta, come Andrea Adami uno di coloro, che assicurano essere stato il Simonelli maestro del March. Corelli, non solo scrisse le sue *Osservazioni* (V. pag. 209.) vivo il Corelli, il quale ne lo avrebbe potuto smentire; ma di più era di lui amicissimo, e trovavaosi sovente insieme nelli *concerti*, che dava il Card. Pietro Ottoboni, (ove soleva immancabilmente intervenire Giorgio Heudel, dimorando in Roma) a' cui servigi erano tanto il Marchese Corelli quanto l'Adami come virtuosi di camera. E se mal non mi appongo può anche aggiungersi, che se il Marchese Corelli non avesse ricevuto tanto profonda istruzione, quanto era capace di dargliene il solo Matteo Simonelli, non avrebbe potuto sostenere con gloria la fiera contesa musicale che suscitógli contro Gio. Paolo Colonna per una successione immaginaria di *quinte* fra il primo *violino* ed il *basso* di un' *Allemanda* della *seconda sonata* nella seconda delle sue opere intitolata *balletti di camera*; contesa che fu decisa inappellabilmente da Antonio Liberati cappellano cantore pontificio nell' anno stesso 1685. in cui era nata: ed inoltre mai non sarebbesi meritato l'elogio, che fra gli altri gli tributa il Marchese Gio. Battista Rangoni di avere scritto *con rigore geometrico*, la ove dice: (Essai sur le goût de la musique) *un gout epuisè est celui des sonates à la mode: beaucoup de légéreté et peu d' expression et de fond; beaucoup de cette difficulté extravagante et bizarre, qui surprend sans toucher, et rien de celle qui est attachée aux régles fondamentales du contrepoint et du bon goût, qu' on admire dans les sonates géométriquement composées de Corelli*. Mort il Marchese Arcangelo Corelli in Roma il dì 8. Gennajo 1713. di anni 60. ed abitando nel palazzo della Cancellaria fu sepolto in S. Lorenzo in Damaso. Il Card. Pietro Ottoboni amorevolissimo mecenate del Marchese Corelli ottenne da Clemente XI. di innalzargli ne Panteon, o *S. Maria ad Martyres*, detta la *Rotonda* il busto (è stato di fresco trasportato nel museo capitolino) con la seguente iscrizione, che vedesi tuttora di fronte nella cappella di S. Giuseppe a sinistra. D. O. M. ARCANGELO CORELLIO E FUSIGNANO PHILIPPI WILLELMI COMITIS PALATINI RHENI S. R. I. PRINCIPIS AC ELECTORIS BENEFICENTIA *MARCHIONI* DE LADENSBOVRG QUOD EXIMIIS ANIMI DOTIBVS ET INCOMPARABILI IN MVSICIS MODVLIS PERITIA SVMMIS PONTIFICIBVS APPRIME CARVS ITALIAE ATQVE EXTERIS NATIONIBVS ADMIRATIONI FVERIT INDVLGENTE CLEMENTE XI. P. O. M. PETRVS CAR-

primo nella scuola del violino, che le han poi conservato parte i discepoli del Corelli, parte i di lor successori fino al vivente Paganini.

Orazio Benevoli nella sua fioritissima scuola ebbe Ercole Bernabei (505) di Caprarola, maestro in S. Giovanni in Laterano, quindi

DINALIS OTTOBONVS S. R. E. VIC. CAN. ET GALLIARVM PROTECTOR LYRISTI CELEBERRIMO INTER FAMILIARES SVOS IAM DIV ADSCITO EIVS NOMEN IMMORTALITATI COMMENDATVRVS M. P. C. VIXIT ANNOS LIX. MENS X. DIES XX. OBIIT VI. ID. IANVARII ANNO SAL. MDCCXIII.

(505) Il Bernabei, che volgarmente è conosciuto con il nome di Ercole, appellavasi *Giuseppe Ercole*, siccome l'ho verificato io stesso nei *rolli* del *Laterano*, ove talvolta è indicato per fino col solo nome *Giuseppe Ercole* senza il casato. Fu *Giuseppe Ercole Bernabei* dapprima maestro in S. Giovanni in Laterano da decembre 1662. fino a marzo 1667. Passò quindi ai servigi di S. Luigi de' francesi. Alla morte di Orazio Benevoli il Reverendissimo Capitolo vaticano si congregò li 20. giugno 1672. ed a pieni voti *fu eletto il Sig. Ercole Bernabei maestro di S. Luigi de' Francesi allievo degnissimo del defonto Orazio Benevoli*, così leggesi negli *atti capitolari*. Poco però si tratteone Giuseppe Ercole ai servigi del Vaticano, poichè invitato alla corte di Baviera con vistosissimo stipendio recossi colà nel 1674. (non nel 1650. come per errore hanno scritto il Dott. Borney Storia Generale della musica to 3. pag. 526., e l'Abb. Bertini dizionario degli scrittori di musica) e morì in Monaco. Le opere di Giuseppe Ercole Bernabei, che si conservano inedite nell'archivio della basilica vaticana sono: *messe*, *salmi*, *ed offertorii* a 4. 8. 12. 16. voci. Due insigni scolari pongono il colmo alle glorie di Giuseppe Ercole Bernabei; il primo si è il di lui figlio Giuseppe Antonio, il quale, vivo ancora il padre, tanto fè stimarsi alla corte di Baviera, che meritò di rimanervi di lui successore maestro di corte e di chiesa; e di più venne innalzato dal Duca al decoroso posto di suo consigliere aulico. Morì Giuseppe Antonio di ottantanove anni li 9. marzo 1732. Le sue opere stampate sono: *missae septem cum quatuor vocibus*. Augustae Vindelicorum 1710. — *Orpheus Ecclesiasticus* similmente impresso in Augusta, o Aoxbourg. Conviene qui che brevemente noti il P. Paolucci, il quale nell' *arte prat. di contrap.* tom. 1. pag. 158. riportando un *canone* artifiziosissimo tratto dalla *messa de' defonti* del Bernabei, dice: *l'autore del presente canone* è Giuseppe Bernabei, ed io gli ripeterò qual *Giuseppe*? *Giuseppe Ercole*, ovver *Giuseppe Antonio*? Il padre, o il figlio? Il P. Martini nell'*esemplare*, o *saggio fondamentale* loda espressamente *Giuseppe Antonio Bernabei*, tom. 2. pag. 127., e 251. L'altro insigne discepolo di Giuseppe Ercole Bernabei fu Agostino Steffani, di Castelfranco nel Veneziano. Cantava il Giovanetto Steffani da *soprano* in S. Marco di Venezia, quando un cotal nobile Bavaro gli propose di condurlo seco in Monaco di Baviera: acconsentì egli, e giunto colà fece tanto

successore del Benevoli stesso in S. Pietro in Vaticano, e finalmente maestro alla corte di Baviera, da cui e Antonio suo figlio, ed Agostino Stefani riconobbero il lor sapere, la loro fama musicale. Giacomo Bramini (506) romano, maestro in S. Maria della Consolazione rapito con danno dell' arte nel più verde della sua età. Giovanni Vincenti (507) romano maestro della S. casa di Loreto. Ed Antimo Libe-

profitto nel suono, che divenne *organista della corte.* All'arrivo del Bernabei in Monaco nel 1674. si pose sotto la sua direzione, contando soli 19. anni di età, tuttavia in brev' ora si perfezionò talmente nell' arte, che potè dare alle stampe nell' anno stesso una muta di salmi pregiabilissimi a 8. voci con il titolo: *psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda, ab Augustina Steffana in lucem edita, aetatis suae anno XIX. Monachii* 1674. Dappoi fece imprimere anche un' opera di *sonate a quattro strumenti*: ed un' altra di *duetti* tenuti in moltissimo pregio da tutti i conoscitori. Passò quindi da organista della corte di Baviera, *maestro di cappella allo corte di Hannover*, e pubblicò in Amsterdam nel 1698. la seguente opera: *Quanta certezza abbia dai suoi principii la musica, et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi*, la quale fu tanto applaudita, che tradotta in lingua tedesca venne ristampata più a più volte. Pose in musica eziandio molti drammi in lingua italiana recitati nel teatro di Hannover, come sono: *Alessandro. — Orlando. — Enrico. — Alcide. — Alcibiade. — Atalanta. — Il trionfo del fato ec.* i quali poscia tradotti in tedesco furono recitati nel teatro di Ambargo. Fu lo Steffani condecorato dell' *Abbazia di Lipsinga*, e *Protonotariato Apostolico*: ed in fine eletto vescovo di Spira. Nel 1729. tornò Monsignor Vescovo Steffani in Italia, ed ebbe in Roma l' onore di essere sempre nella compagnia del cardinal Pietro Ottoboni mecenate generosissimo dai grandi musici, e di intervenire ai concerti nel di lui palazzo della Cancellaria, ove dai virtuosi di camera di quell' Eminentissimo si eseguivano ora i salmi di Benedetto Marcello, ora le opere di Hendel, ora gli *oratorii* e le *cantata* dello Steffani stesso, ora i *concerti* del Corelli, e sempre con magnificenza degna di tanto porporato. Tornò lo Steffani nel principiar del 1730. in Hannover, e passato quindi a Francfort morì nell' anno stesso 1730. di anni settantacinque.

(506) Giacomo Bramini romano, maestro di S. Maria della Consolazione di Roma studiò con molto profitto alla scuola del Benevoli: e si distinse nelle composizioni a 8. 12. 16. voci, che si conservano inedite in varii archivii della città. A motivo poi della infelice costruzione della sua macchina (era mostruosamente gobbo) terminò ancor giovanetto la sua carriera, passando agli eterni contenti nel 1674.

(507) Giovanni Vincenti al dire di Antimo Liberati nella *lettera ad Ovid. Persapegi* pag. 30. fu valorosissimo compositore; servì per molti anni la S. Casa di Loreto; e quindi tornò in Roma sua patria a godere il frutto delle sue fatiche: *Il terzo ad ul-*

rati, cui peraltro diede egli solo l' ultima istruzione dopo la morte di Gregorio Allegri, avendo il Liberati ricevuto dall'Allegri il primo latte siccome è stato di sopra accennato (V. la no. 495).

Ed affinchè questa genealogia di maestri e scolari non divenga per le sue vicende dispregevole, io qui ne recido il filo, e mi restringo ad indicare, che se il ramo della scuola di Napoli per mezzo del Pitoni, siccome è stato detto, parlando di esso, dura tuttavia colà nel suo vero bello; in non dissimil maniera mantiensi salda la primigenia scuola romana nei cappellani cantori apostolici fino a' nostri giorni nella sua indeficiente continuazione. Convien pertanto sapere, che il Liberati, il Del Pane, F. Antonio Cesti, e Matteo Simonelli contemporanei cappellani cantori della nostra cappella istruirono parte a viva voce, parte con memorie MSS., parte con tradizioni verbali quanti più per loro si potè cappellani cantori colleghi, onde si conservasse mai sempre illibato nella cappella apostolica il deposito di tutto il magistero del Pierluigi: e mal non si apposero nel loro studio: perciocchè fedelmente ha loro tenuto dietro la seguente non interrotta serie di valentuomini tutti insigni maestri, e che hanno a dovizia arricchito il nostro archivio di ogni maniera di composizioni.

D. Giuseppe Fede (508) di Pistoja, aggregato nel nostro collegio nel 1662. maestro nella chiesa di S. Marcello dei PP. Serviti. Fran-

timo scolare, tra i viventi, cominciato e finito di pianta dal medesimo Benevoli è il Signor Giovanni Vincenti, il quale è stato per molti anni maestro di cappella della S. Casa di Loreto, ed ora se ne vive in Roma con la sua quiete, e con il commodo, che gli somministra il suo patrimonio, e l' avanzo delle sue virtuose fatiche: benchè peraltro egli è ancora di fresca età (nel 1674.) *da poter faticare, e di valore non secondo a verun professore di musica nel massiccio del sapere per la modulazione armonica, e per lo stile ecclesiastico non coinquinato nè lascivo*.

(508) D. Giuseppe Fede di Pistoja, fu benefiziato di S. Maria Maggiore. L' Abb. Ruggiero Gaetano nelle *memorie dell' anno santo del* 1675. fa l' elogio delle di lui musiche eseguite nella chiesa di S. Marcello. Siccome poi aveva egli sortito dalla natura una dolcissima voce, fu anche cantore impareggiabile: onde Angelo Berardi nei ragionamenti musicali attesta, che *una volta fra le altre mentre D. Giuseppe Fede cantava un certo passo flebile, non fu possibile, che gli uditori potessero contenersi dal versare le lagrime*.

cesco Maria Fede (509) di Pistoja, aggregato *nel* 1667. *maestro* in S. Margarita in Trastevere. D. Benedetto Ceccarelli di Civitella, aggregato nel 1680. maestro nella chiesa di S. Appollonia in Trastevere. Silvio Garghetti da Rimini, aggregato nel 1689. maestro nella chiesa del SS. Sudario. D. Baldassarre Sartori (510) di Palliano, aggregato nel 1698. maestro del cardinal Giuseppe Maria Tommasi, oggi Beato. Virgilio Unioni di Rieti, aggregato nel 1709. maestro nella chiesa e

(509) Francesco Maria Fede di Pistoja, fratello minore del soprallodato D. Giuseppe è meritamente lodato dall' Abb. Ruggiero Gaetano nelle sopraindicate memorie; perciocchè le sue composizioni erano melodiche sopra quelle di tutti gli altri suoi co temporanei.

(510) D. Baldassarre Sartori di Palliano, è chiamato da Matteo Fornari nella *Narraz. istor. dell' origine, progr. e privil. della cappella pontificia* (MS. nella bibliot. Corsini alla Lungara) ottimo compositore nello stile da chiesa. Era il Sartori per sua buona ventura amicissimo del P. D. Giuseppe Maria Tommasi de' chierici regolari, il quale innalzato meritamente per la sua santità e dottrina alla sagra porpora dal sommo Pontefice Clemente XI. sbandì tosto dal suo Titolo di *S. Martino a monti* la musica strumentale. *Nella chiesa poi* (Domenico Bernino vita del card. Tomasi cap. 10. pag. 120) *non permesse altro canto, che il gregoriano, a cui mostrossi inclinatissimo dalla sua più tenera età, abborrendo come cosa indecente al tempio di Dio sentir risuonar in esso parole di divinità, e canti e suoni da teatro. Inerendo dunque alla extrav. com. di Giovanni XXII. che incomincia Docta SS. PP. qual' egli spesso citava in congiuntura di discorso sopra il canto da usarsi nelle chiese, voleva, che nelle feste correnti si cantasse la messa dalli religiosi del luogo, e nelle solenni, qual fu quella di S. Martino, da' più valenti musici di Roma, ma a suono del solo organo, ed a battuta di canto fermo, che rendeva nel medesimo tempo venerazione alla chiesa, e divozione agli astanti.* Di fatto essendo stato il beato Tommasi creato cardinale li 18. Maggio 1712. ed avendo otuato il Titolo di S. Martino, volle, che que' religiosi carmelitani uffiziassero di per loro stessi nelle venienti feste solenni di S. Pietro, dell' Assunta, e della Natività di Maria Vergine, e d' Ognisanti. Avvicinandosi però la festa di S. Martino, divisò il santo cardinale, che gli convenisse far uso per quel giorno della musica figurata; onde chiamato a se il Sartori pregollo a comporre tutto il servigio per la messa e per li due vesperi in musica figurata, seguendo per altro le melodie precisissime del canto gregoriano. Si accinse il Sartori al lavoro, e scrisse le *Antifone, Inno, Salmi, e Cantico* per li due vesperi a 4. voci: l' *Introito, Graduale, Offertorio, Communio, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, ed *Agnus* ad 8. voci per la messa. Il santo cardinale volle udirne la prova, e ne rimase contentissimo. E queste composizioni fu-

monastero di S. Chiara. Giovanni Biordi (511) romano, maestro nella regia chiesa di S. Giacomo degli spagnuoli, aggregato nel 1717. D.

rono eseguite per la festa di S. Martino nell'anno 1712. da quasi tutti i *cappellani* cantori della nostra cappella nella chiesa di S. Martino a' monti. Il beato cardinale, siccome ognun sa, passò agli eterni contenti il 1. di Gennajo del 1713. dopo sette mesi, e pochi giorni di cardinalato, onde non mi par conciliabile per alcun modo ciò che asserisce il Pontefice Benedetto XIV. nel fine del §. V. della *enciclica per l'anno santo del* 1750. cioè: che *il ven. card. Tommasi nella sua chiesa tit. di S. Martino a' monti nel giorno della festa del santo fece cantare i vesperi e la messa da varii religiosi col canto fermo, e da coro.* Lasciata però da banda questa inezia vò contare ai lettori due aneddoti riguardanti l'acquisto da me fatto di questo *vespero* e *messa* posti in musica dal Sartori sotto la direzione del beato card. Tommasi. La partitura originale del Sartori di queste composizioni trovavasi nell'archivio musicale del serenissimo card. Enrico Duca d'Yorck, da esso donato al suo seminario di Frascati: io ottenni dal cardinale Giuseppe Doria Panfili di comprare le carte migliori di quell'archivio abbandonato ai topi: trascelsi tutto ciò che vi aveva di buono, e di sufficiente, e ne sborsai il prezzo: dovendo però tornare rapidamente in Roma senza poter recar meco le carte, diedi la commissione ad un tale, che nel far l'involto si giudicò arbitro di gettare al mucchio delle altre da me riprovate tutte quelle scritte in carta grande reale, e così fu venduto al pizzicagnolo di quella città con le composizioni da me scartate anche l'indicata partitura, che miseramente perì, siccome pur troppo lo verificai. Il mio dispiacer fu indicibile; e dubitai che tal perdita fosse irreparabile. Finalmente riseppi che nell'archivio musicale dell'eccellentissima casa Colonna v'erano le parti delle lodate composizioni scritte similmente di pugno del Sartori, e spartite in otto libretti legati in pergamena con fili d'oro. Avvenuta la vendita di quell'archivio vi fu chi senza conoscere cosa comprava m'impedì di acquistarli: io mi risi di tal compratore, il quale di fatto breve pentito de' suoi acquisti, venne di persona ad offerirmi gli otto libretti, e per favorirlo m'indussi a comprarli: ed eccone il *frontispizio*: *Missae ac vesperarum officium in festo s. Martini confessoris pontificis, modulis musicis, gregoriano cantu servato, duobus choris concinnatum. Eminentissimo, ac Reverendissimo domino D. Iosepho Mariae S. R. E. cardinali de Thomasiis a Balthasare Sartorio sacrae capellae pontificiae capellano cantore dicatum.*

(511) Giovanni Biordi romano, fu eccellentissimo compositore sia nello stilo alla Palestrina, siccome rilevasi da molte sue bellissime opere, che tuttora si cantano nella nostra cappella, sia nello stile organico, siccome ne fanno fede gli archivii musicali di molte chiese di Roma. Ebb'egli la cappella della regia chiesa di S. Giacomo degli spagnuoli per concorso, in cui fugli competitore il famosissimo Niccolò Porpora: eccone l'anedotto. Essendo vacato il posto di maestro di cappella nella detta regia chiesa

Giovanni Celi romano, aggregato nel 1730. maestro in S. Margarita, ed in S. Appollonia in Trastevere. D. Soccorso Rinaldini, di Fabriano, aggregato nel 1746. maestro della Madonna de' Monti, e che molto giovò all' arte ammaestrando non pochi discepoli nel canto, nel suono, e nella composizione. D. Lorenzo de Rossi romano, aggregato nel 1746. virtuoso di camera del card. Alessandro Albani, maestro nella chiesa di S. Bernardino, e finissimo sonator di cembalo, cui dava, sonando, un sentimento, un' anima di quella stagione non comune. Il Cav. F. Giuseppe Santarelli (512) di Forlì, aggregato nel 1749. già amicissimo del Dottor Carlo Burney, e del P. F. Gio. Battista Martini: autore dell' opera intitolata: *Della musica del san-*

affine di preeludero la via a molti e validissimi impegni già precorsi, fu dall' amministratore risoluto di tenere il pubblico concorso il dì 8. Gennajo 1721. e ne fu dato con notificazione stampata l' avviso. Si presentarono a comporre estemporaneamente una fuga ad 8. voci sopra un soggetto da prendersi all' azzardo da un libro corale di canto gregoriano li seguenti sei maestri. *Niccolò Porpora.* — *Rolli.* — *D. Girolamo Chiti.* — *Monza.* — *Califfi.* — *e Giovanni Biordi.* Le composizioni di questi sei concorrenti furono spedite successivamente al nobil' uomo ene detto Marcello in Venezia, al P. Ferdinando Lazzari maestro in S. Francesco di Bologna, a Giacomo Antonio Perti maestro in S. Petronio di Bologna, ed a Carlo Baliani maestro del Duomo di Milano. Dietro le relazioni di questi quattro valentuomini fu conferito il posto di maestro di cappella della regia chiesa di S. Giacomo degli spagnuoli di Roma a Giovanni Biordi cappellano cantore pontificio il dì 7. Maggio 1722. La relazione esatta di questo concorso, e la bellissima composizione estemporanea del Biordi possono vedersi nei MSS. della biblioteca dell' Ecema. casa Corsini alla Lungara.

(512) D. Giuseppe Santarelli di Forlì, Fr. cavaliere dell' ordine Gerosolomitano ha l' invidiabile onore di essere encomiato in più luoghi della storia generale della musica del dott. Burney; nelle due opere del dottissimo P. Gerbert abbate di selva negra *de cantu et musica sacra: e scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*; come pure nella storia di musica, e nell' esemplare del P. Martini. Diede egli alle stampe un' opera con il titolo: *Della musica del santuario, e della disciplina de' suoi cantori. Raccolta di monumenti ordinati e distribuiti per i secoli della chiesa da fra Giuseppe Santarelli dell' ordine Gerosolimitano, cantor pontificio, accademico filarmonico; e tra gli arcadi Barsinide Lisiaco; e dal medesimo dedicata ai vescovi della chiesa, Roma, Komarek,* 1764. Fu buon compositore (V. la nota 517.) ed ottimo cantore.

tuario, e della disciplina de' suoi cantori. Pasquale Pisari (513) romano, aggregato nel 1752. emulo del Simonelli nella stretta imitazione

(513) Pasquale Pisari romano, figlio di un povero manuale muratore, per la sua bellissima voce, onde cantava il *Merlo* all'uso de' muratori, fu raccolto da un cotal Gasparino, che insegnògli il canto: nella mutazione della voce, divenne più che sufficiente basso; vergognandosi però di cantare per un certo panico timore da cui erasi fatto vincere, tutto si dedicò allo studio della composizione, e vi riuscì mirabilmente nella scuola di Giovanni Biordi, cui aggiunse uno studio indefesso sopra le opere del Pierluigi, onde il P. Martini, in vedendo le di lui composizioni, ebbe a dire di non conoscere fra tanti compositori chi si approssimasse allo stile del Palestrina più di Pasquale Pisari, e che poteva a ragione denominarsi *il Palestrina del secolo XVIII.* Servì il Pisari per molti anni la nostra cappella apostolica, ma quasi sempre in qualità di *soprannumero*, onde non aveva nemmeno il necessario ai bisogni dell'umana vita. Si ricopriva con poveri panni, scarto di pie persone, ed abitava in una cameretta cedutagli ad uso per carità: i suoi mobili erano un trapunto accattato sopra due tavole per coricarvisi, un chiodo ove teneva appiccata una candela di sevo, che gli durò più anni, un rottame di creta con inchiostro fatto d'acqua e carbone, un fuscello fesso per penna, e quella carta che raccoglieva per le vie di Roma su cui tirava di per se le righe, ed appoggiato al davanzale della finestra vi scriveva quelle ammirabili note degne di men cruda fortuna. Il lodato P. Martini volle il di lui ritratto per inserirlo nella sua Iconoteca, ed il Cav. Giuseppe Santarelli supplì alla spesa, facendolo ritrarre tanto per il P. Martini, quanto per il nostro archivio, avente in mano una carta di musica con il motto: *Di farmi ritrattar non fu mio voto*, posto in canone a 12. voci. La corte di Portogallo per mezzo del Ministro in Roma gli richiese un *Dixit a 16. voci* in quattro cori reali, a tutto il servigio per l'annuale a organo a 4. voci. Con l'indefessa applicazione di più mesi compì il Pisari l'immenso lavoro: fu provato il *Dixit* nella chiesa de' SS. XII. Apostoli d'ordine dell'indicato Ministro, il quale ne fu contentissimo (in quella occasione, essendo stati invitati cento cinquanta esecutori, fu anche provato il *Kyrie*, e *Gloria* a 48. voci divise in 12. cori reali di Gregorio Ballabene romano, di cui il P. Martini diede alle stampe *l'approvazione ragionata.*) Inviata appena a Lisbona in due casse tutta la musica, il povero Pisari nel fiore della sua virilità cessò di vivere mortalmente nel 1778. ed un suo nipote ancor esso manuale muratore ebbe la mercede, che finalmente giunse, di tante fatiche. Le opere del Pisari fatte per servigio della nostra cappella sono moltissime, e tutte di perfettissimo lavoro, *messe*, *salmi*, e *mottetti* ad 8. voci, due *Te Deum* uno ad 8. voci ed uno a 4. voci che sarà sempre bello, e di ottimo effetto. Si provò egli anche a scrivere per sua mala ventura nel 1777. il terzo *Miserere* a 9. voci, che mancava alla cappella, essendovene due soli, uno di Gregorio Allegri, l'altro di Tommaso Bai, e ciò ad istanza dei colleghi: perciocchè è d'uopo

dello stil prenestino, onde guadagnossi il titolo di Palestrina del secolo XVIII. di cui fu amico confidentissimo, scolaro, e compagno negli studi sopra le opere del Pierluigi un cotal Giuseppe Janacconi (514)

sapere, che il famosissimo violinista Giuseppe Tartini donò nel 1767. alla nostra cappella un suo *Miserere* a 9. voci; la fama di tanto compositore, e la sufficiente soddisfazione, che si ebbe, in provando cotal *Miserere* fè risolvere i cantori a farlo trascrivere, e nel mercoledì santo dell'anno 1768. fu eseguito nella cappella Sistina presente il Som. Pont. Clemente XIII. e ciò che più rileva, una straordinaria folla di intendenti prevenuti a favor dell'autore, e della composizione. Per quanto però il Barone Agostino Forno palermitano, uno degli uditori in quel giorno nella cappella, si sforzi dire nell'*elogio del Tartini*, che cotal *Miserere* merita il primo luogo fra tutte le composizioni vocali dell'autore, il giudizio del pubblico si fu, che mai più non venisse ripetuto; ed io che l'ho attentamente esaminato, debbo dire con verità, che non può in verun modo livellarsi, anzi non si sostiene, e cade rovinosamente a rimpetto dei due *Miserere* della cappella. Elettrizzati pertanto i cappellani cantori pontificii del desiderio di un terzo *Miserere* per i tre giorni, detti delle *tenebre*, si posero d'attorno al Pisari, onde ancor esso si provasse al cimento, assicurandolo sopra la sua profondità nell'arte di esito migliore. Si ricusò egli dapprima, si contorse per nove anni, e cedendo finalmente alle istanze produsse nel 1777. il suo *Miserere* a 9. voci: fu trascritto incontanente nei libri della cappella, fu eseguito con entusiasmo il mercoledì santo dell'anno indicato 1777. presente il Sommo Pontefice Pio VI. ma riportò d'unanime consenso la stessa sentenza del *Miserere* del Tartini. Io diviso, che non solo la soverchia fatica per la commissione della corte di Portogallo, ma eziandio la mortificazione che il Pisari soffrì in questo primo scartamento delle sue produzioni, gli accelerasse la morte, avvenutagli, siccom'è detto, nel 1778.

(514) Giuseppe Janacconi romano, fu dapprima alla scuola del sopramenzionato D. Soccorso Rinaldini cappellano cantore pontificio, e quivi s'istruì nel canto, nel suono, e nei principii della composizione: passò quindi sotto la direzione di Gaetano Carpani romano, maestro del Gesù, e delle altre chiese gesuitiche (mi si permetta di aggiungere che il Carpani istruì completamente anche Lorenzo Baini mio zio, maestro di molto grido in Venezia, in Roma de' santi XII. Apostoli, e delle cattedrali di Terni, e di Rieti ove compì la sua carriera mortale) e si perfezionò in tutta la estensione dell'arte. Contrasse intanto con Pasquale Pisari soprallodato strettissima amicizia e per eguaglianza di professione, e per simiglianza di candidi costumi, e per conformità di fortune, onde per di lui consiglio, sotto la sua direzione, ed insieme con esso si pose a spartire ed esaminare le opere del Pierluigi con tanto profitto, che Pisari lo giudicò degno sopra i suoi colleghi cappellani cantori pontificii di comunicargli tutte le tradizioni della scuola romana, e con esse, quelle memorie MS. che erangli state affidate da' suoi predecessori.

romano, tenore, e quindi maestro interino della basilica vaticana, dal quale ebbi io per alcuni anni la fortuna di essere istruito nelle tradi-

Formato il Janacconi a siffatte scuole divenne eccellente in ogni maniera di musica, e potè istruire con frutto infiniti scolari romani, italiani, ed esteri. Le sue composizioni furono d' ogni genere, di stile *osservato*, *organico*, ed *istumentale*: la moltitudine di cotali produzioni supera ogni credere. Si distinse sopra tutto nello scrivere ad 8. ed a 16. voci. Io conservo molte sue cose dell' uno e dell' altro numero di voci, che sono veramente squisite, e che, quante volte le osservo, tante mi umiliano, e mi rendon più vivo il sentimento della mia insufficienza. Fu poi non meritata mia sorte di avere il Janacconi fin dal 1802. negli ultimi quattordici anni della sua vita, maestro, ed amico: ne ritrassi moltissime cognizioni; ed egli per sua mera benignità portossi meco, benchè non appartenessi alla sua basilica vaticana, come il Pisari aveva seco operato; mi consegnò in senso di restituzione, essendo io cappellano cantore pontificio, ciò che il Pisari gli aveva affidato, memorie, notizie, foglietti, stracciafogli, composizioni, ed anche varii originali del Pisari, ove qual grandissimo uomo aveva notato i suoi pentimenti, ed in alcuni vedesi scritto di suo pugno: *ora conosco, che non va bene*; in altri: *non è di effetto*: in altri: *la troppa ricchezza di artifizi mi ha impoverito, ec.* Contava il Janacconi anni 75. di vita, (condonino i lettori questo tratto alla gratitudine che mi lega alla memoria di tanto brava persona), quando una sera ai primi di Marzo del 1816. attaccato da un colpo di apoplessia cadde nella via detta *della fontanella di Borghese*, fu raccolto da caritatevoli persone, che senza conoscerlo, lo portaron di peso alla spezieria Manni a S. Lorenzo in Lucina: quivi un tale lo raffigurò in confuso come uno de' miei amici, e corse a darmene l' avviso; volai tosto colà, e riconobbi con immenso dolore il povero Janacconi, abbandonato, senza parola, in molto lugubre stato: procurai, che gli fossero apprestati incontanente tutt' i possibili ajuti, e dietro questi fu in istato di poter essere condotto in carrozza pian piano alla sua casa, siccome ve lo condussi con la scorta di medico, chirurgo, e varii facchini; e quivi dolente lo consegnai io stesso ai dolentissimi suoi figli, che rimasero sbalorditi dalla novità dell' atrocissimo caso. Egli mai più non parlò fino a poche ore prima di morire: fu allora munito de' Ss. sagramenti, e la sera del dì 16. Marzo 1816. pagò alla condizion di mortale il suo ultimo tributo: il dì 17. fu recato il cadavere alla parrocchia de' Ss. Simone, e Giuda presso il palazzo Gabrielli al monte Giordano, ed il giorno 18. fu quivi tumulato. La mattina poi del dì 23. nella chiesa de' Ss. XII. Apostoli furono celebrate solenni esequie da tutti i professori di Roma per riposo della di lui anima, ed il maestro della santa casa di Loreto Francesco Basili uno degli scolari del defonto, trovandosi in Roma, fece eseguire una sua messa di *Requiem* istrumentata. Nel foglio di Roma intitolato *Notizie del giorno*, num. 13. in data dei 28. Marzo 1816. *Necrologia* può vedersi l' elogio di questo profondissimo compositore.

zioni verbali della scuola romana, e di ricevere in regalo alcuni interessanti MSS. originali dei nostri antichi colleghi, che erano giunti fino al Pisari, e quindi per le mani del Janacconi tornarono in me nella proprietà della nostra apostolica cappella. Il P. Felice Masi (515) di Pisa, Min. Conv. aggregato nel 1753. maestro de' SS. XII. Apostoli. D. Paolo Serra (516) da Novi, aggregato nel 1753. autore della *Introduzione Armonica*. D. Geminiano Santini (517) di Pesaro, aggregato nel 1754. buon compositore, ed autore del *Compositore Armonico*. D. Andrea Giubilei da Pistoja, aggregato nel 1758. maestro nella chiesa e monastero delle Oblate del SS. Bambino Gesù. D. Gio. Battista Fazzini, romano, aggregato nel 1774. ottimo compositore tanto nello stile osservato, quanto nell' organico, maestro in S. Cecilia, in

(515) Il P. Felice Masi fu maestro in Ss. XII. Apostoli, ove per attestato del P. Stanislao Mattei (V. le *mem. stor. del P. Martini* pag. 8.) si conservano molte preziosissime di lui composizioni MSS. Morì il P. Masi di un colpo apoplettico fulminante dopo aver celebrato la santa messa il dì 5. Aprile 1772.

(516) *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati oggidì, e modo di rettamente e più facilmente intuonarla di Paolo Serra cappellano cantor pontificio*. Roma, Giunchi, 1768.

(517) Il dì 19. Novembre 1758. nella chiesa de' Ss. XII. Apostoli il sommo Pont. Clemente XIII. solennemente consagrò arcivescovo di Corinto il serenissimo cardinal duca d' York, e dopo la funzione, tenendo seco a mensa il nuovo arcivescovo, ed altri dieci cardinali, dovette il nostro collegio cantare giusta l'antica non interrotta costumanza li mottetti. A motivo però che si vollero odire parole adattate alla circostanza furono eletti dal collegio il cav. Giuseppe Santarelli, e D. Geminiano Santini, affinchè le ponessero in musica, siccom' eglino fecero con ottimo successo, riportandone gli applausi e dal pontefice, e dai nobilissimi convitati. (V. il Diario MS. di D. Francesco Brizi di Fano, nell' archivio della nostra cappella). Scrisse anche il Santini un trattato musicale, che intitolò; *il compositore armonico*, e dedicollo nel 1764. al lodato Pont. Clemente XIII. ma per mancanza di danaro non potè darlo alle stampe; e d' ordine dello stesso sommo Pontefice fu posto il MS. originale nel nostro archivio, ove si conserva. Compose finalmente il Santini per servigio della nostra cappella una messa a 6. voci con il titolo: *Petrus et Ioannes*, la dediceò nel 1767. a Mons. Gio. Battista Rezzonico nipote del Papa, gli rammentò nella dedica il *Compositore Armonico*, gli espose la sua umiliante condizione di povero soprannumero, ma non per tanto rimase inedito il *compositore armonico*, ed il Santini negli angusti suoi limiti.

S. Margarita, ed in S. Appollonia in Trastevere. D. Leandro Piazza di Segni, aggregato nel 1775. di cui si cantano nella nostra cappella due salmi ad 8. vo. *Dixit*, e *Beatus vir* di ottimo effetto. Il P. Isidoro Befani romano, min. conv. aggregato nel 1788. maestro de' SS. XII. Apostoli.

Forse per questa successione di scuole e di magisteri potrà taluno esser d' avviso, che il primo fondatore Giovanni Pierluigi, andato in non cale, nulla più non influisse nel maneggio massime del nuovo genere di musica organica, e strumentale, sia pura, sia mista, coltivata dal maggior numero de' menzionati. Chi però a siffattamente divisare inclinasse, ei caderebbe in gravissimo errore. Le tradizioni verbali del magistero del Pierluigi in Roma certamente non si sono perdute: ove però esse o non giunsero, o si smarirono; gli esempi delle di lui opere supplirono come esemplari di un compiuto magistero. Ed affinche il lettore non mi tolga in sospetto di passionato, io di buon grado gli mostrerò, che i più famosi capi-scuola di ogni età e nazione, hanno mai sempre proposto ed a se medesimi, ed ai loro discepoli ad imitare le opere del Pierluigi. Udiamone prima di entrare in materia la spassionata testimonianza del P. F. Domenico Maria de Brancaccini fiorentino dell' ordne de' Servi, e teologo del gran Duca Cosmo III. nell'op. *de jure doctoratus* impr. in Roma pel Tinassi il 1689. lib. 3. cap. 16. de musica n. 15. pag. 329. *Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus adeo in musicis excelluit, ut uno, etsi jam elapso saeculo, ejus tamen mirabiles concentus, tanquam recentes*, (oh! potesse udirlo il Bettinelli) *cunctis fere in Ecclesiis adhuc cum stupore assidue apud omnes versantur. Et quis enim fugas, (ut verbis musicorum utar) imitationes, ligaturas, et quidquid aliud venustatis in arte permittitur, Praenestini absque exemplari, unquam recte peregit? Hinc sane est, quod professorum prae manibus ejus harmonica diu volvuntur monumenta.* Sì, ripetasi pure: chi mai senza il magistero delle opere di Giovanni seppe maneggiare con grazia e venustà la bell'arte musicale? Quindi è, che i veri professori si applicano a dilungo nel disaminare, e consultare le di lui armoniche produzioni.

D. Pietro Pontio parmigiano, nel *Ragionamento di Musica*, che

stampò in Parma il 1588. reca moltissimi esempi presi dalle opere fino a quel dì impresse del Pierluigi ancor vivo, onde additare il mirabile magistero, che in esse contiensi non solo quanto all' arte, ma eziandio per rapporto al musicale effetto. Ed altrettanto fece anche Lodovico Zacconi occupato ai servigi della corte di Baviera nella *Pratica di Musica* impressa in Venezia il 1592. vivo pure il Pierluigi, rilevando i pregi immensi della messa L'*homme armé*, siccome è detto nel cap. 12. della 2. sez. Stefano Landi nel lib. 1. di messe dedicate al card. Francesco Barberini (V. la no. 472.) non ebbe difficoltà di affermare, che chi dilungossi dalle traccie segnate dal Pierluigi, ei non meritò il nome di musico, ma di cerretano: *a propria et inveterata hujus basilicae germana disciplina, et apto ad canendum scribendi stylo nihil discedere impensius curavi, praeeunte me invicto duce Petro Aloysio Praenestino, hujus nostri odei quondam moderatore dignissimo, a quo qui desciverunt, in laqueos saepe garrulitatis et scurrilitatis incidisse non dubitandum.*

Che dirò di Antimo Liberati, il quale nella risposta ad Ovidio Persapegi asserisce essere tutto il magistero della scuola romana fino a suoi dì opera del Pierluigi, e che per gli allievi di esso, e de' loro discepoli fioriva la stessa scuola anche in più regni oltremonti? Che di Matteo Simonelli, il quale tanto seppe con l' assiduo studio sopra le opere di Giovanni avvicinarlo, che meritò per sentimento di tutte le scuole di essere appellato il Palestrina del secolo XVII. come Pasquale Pisari seguendo le stesse tracce guadagnossi dal bolognese Martini il titolo di Palestrina del secolo XVIII.? Che di Bernardo Pasquini (518)

(518) Bernardo Pasquini toscano, nato in Massa di Valnevola gli 8. Decembre 1637. fu a suo tempo il prodigio degli organisti. Studiò alle scuole del Cav. Loreto Vittori, e di F. Antonio Cesti; e quindi tutto si consagrò a spartire ed esaminare le opere del Pierluigi. Servì in qualità di organista la basilica liberiana, o vogliam dire S. Maria Maggiore, ed il Senato ed il popolo romano; e fu virtuoso di camera del Principe Gio. Battista Borghese. Tanto si estese la di lui fama, che l'Imperadore Leopoldo I. inviògli in Roma i suoi medesimi virtuosi, perchè si perfezionassero alla di lui scuola. *Chi avrà ottenuta* (così il Lucchese Gasparini uno dei discepoli del Pasquini nell' *armonico pratico al cimbalo pag. 60.*) *la sorte di praticare*, o *studiare sotto la*

toscano, organista famosissimo del senato e del popolo romano, maestro di molti sonatori tedeschi inviati a bella posta alla sua scuola in Roma dallo stesso Imperadore Leopoldo I., il quale occupavasi quotidianamente nello spartire le opere del Pierluigi, e tanto n'era compreso, che in un volume di cotai partiture scritto di suo pugno nell' anno 1690. da me fortunatamente posseduto, segnò alla prima pagina queste precise parole: *Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini povero ignorante.*

scuola del famosissimo Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso, o veduto sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella, e nobile maniera di sonare, e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo cimbalo una perfezione di armonia maravigliosa. Ma basti per la distinzione di questo grand'uomo il contrasegno, che hanno dato della di lui stima i Principi d'Europa, e particolarmente la Maestà Cesarea di Leopoldo primo Imperatore di fel. mem. inviando i suoi medesimi virtuosi alla di lui scuola, e direzione. Ed io che ebbi la fortuna lungo tempo di praticarlo, non devo, nè posso tacere (e mi si conceda pure di dirlo) che tanta virtù fu sempre sì bene accoppiata all'eccellenza de' costumi, che si potrà giustamente dire tra i nostri professori

. . . . Quo justior alter
Nec virtute fuit, modulis nec major, et arte.

Morì Bernardo Pasquini il dì 22. Novembre 1710. e fu sepolto nella chiesa parrocchiale di S. Lorenzo in Lucina, ove uno de' suoi scolari Bernardo Gaffi unitamente ad un suo nipote Bernardo Ricordati gli eressero in marmo il busto, che tuttora si vede nell' ingresso della chiesa a mano sinistra accanto alla porta con la seguente iscrizione: D. O. M. BERNARDO PASQVINO HETRVSCO E MASSA VALLIS NEVOLAE LIBERIANAE BASILICAE AC S. P. Q. R. ORGANEDO VIRO PROBITATE VITAE ET MORUM LEPORE LAVDATISSIMO QVI EXCELL. IO. BAP. BURGHESII SULMONENSIUM PRINCIPIS CLIENTELA ET MUNIFICENTIA HONESTATVS MVSICIS MODVLIS APVD OMNES FERE EVROPAE PRINCIPES NOMINIS GLORIAM ADEPTVS ANNO SAL. MDCCX. DIE XXII. NOVEMBRIS S. CECILIAE SACRO AB HVMANIS EXCESSIT VT CVIVS VIRTVTEM ET STVDIA PROSECVTVS FVERAT IN TERRIS FOELICIVS IMITARETVR IN CAELIS. BERNARDVS GAFFI DISCIPVLVS ET BERNARDVS RECORDATI EX SORORE NEPOS PRAECEPTORI ET AVVNCVLO AMANTISSIMO MOERENTES MONVMENTVM POSVERE. VIXIT ANNOS LXXII. MENSES XI. DIES XIV.

Giuseppe Fux maestro dell'imperador Carlo VI. nel *Gradus ad Parnassum* impresso in Vienna d' Austria il 1725. confessa di aver tratto dallo studio indefesso sopra le opere di Giovanni quanto aveva di musicali cognizioni: *clarissimo illi musicae lumini Aloysio Praenestino totum quidquid in hoc genere scientiae in me est, in acceptis refero, ejusque memoriam, dum vivam, maximo pietatis officio prosequi numquam desinam*; e perciò caldamente raccomanda nella lez. 7. dell' eserciz. 5. a tutti gli amanti della musica, che prendano ad imitare il Pierluigi, perchè senza questo studio mai non si può divenire eccellente: *cujus styli extra controversiam princeps est Aloysius Praenestinus, illud musicae lumen, quem tibi imitandum, si cura profectus haud ordinarii premeris, etiam atque etiam commendo*. E Benedetto Marcello, patrizio veneto, a qual fuoco riscaldava sovente il suo estro nello scrivere sia li cinquanta salmi, siano i duetti, siano le cantate? So, che molto glie ne somministrarono Dante, il Petrarca, e l' Ariosto, ma i più vivi carboni furono le partiture del Pierluigi, giusta la insinuazione datagli dal suo maestro Francesco Gasparini (519)

(619) Francesco Gesparini lucchese, scolaro del marchese Corelli, e di Bernerdo Pasquini fu maestro di coro dell' ospedale delle pietà in Venezia, ed accademico filarmonico. Il Rev. capitolo lateranense lo elesse maestro della proto-basilica in Febbrajo 1725. essendo però egli molto mal ridotto in salute ottenne nel mese di Luglio 1726. di essere giubilato a mezza paga: e gli fu dato per coadjutore con l' altra mezza paga D. Girolamo Chiti sanese: dopo nove mesi però il Gasparini morì, ed entrò il Chiti proprietario in Aprile 1727. Fra i più insigni discepoli del Gasparini si conta il patrizio veneto Benedetto Marcello, li cui studi continuò il Gasparini a dirigere anche de Roma siccome apparisce per le reciproche lettere di amendue impresse nel vol. 1. de' salmi Mercellieni da Sebastiano Valle in Venezia il 1803. nelle quali torna il Mercello a ringraziare il Gasparini delle ricevute lezioni: *Mentre io restai favorito della di lei direzione*, così il Marcello in deta dei 31. Luglio 1723. (pag. 15.): cui risponde il Gasparini in data dei 21. Agosto 1723. (pag. 16.) *Mentre si compiacque da giovinetto proseguire i suoi studi sotto la mia assistenza non solo nella mia dimora in Venezia, ma ancora da lontano per lettere ec.* Diede il Gasparini alla luce nel 1703. *L' Armonico pratico al cimbalo*, di cui furono ripetute molte edizioni; quivi nel cap. 7. commenda sommamente il Corelli, chiamandolo *vero orfeo de' nostri tempi*, e nel cap. 8. loda il Ruettino famoso organista di S. Marco in Venezia, e Bernerdo Pasquini, sicco-

il quale era stato in Roma amicissimo e scolaro del March. Arcangelo Corelli, e di Bernardo Pasquini. Il modanese D. Antonio Pacchioni non ottenne egli per lo studio indefesso sopra le opere del Pierluigi e fama, e onori, e sostanze? Così lo attesta il P. Martini: (*Esemplare* par. 2. pag. 104.): *Studiò il Pacchioni l' arte del contrappunto sotto la direzione di Gio. Maria Bononcini; essendogli però mancato dopo pochi anni il maestro sopraggiunto dalla morte si diede egli con uno studio indefesso a spartire le composizioni singolarmente del Palestrina, e con ciò si rese uno de' più eccellenti compositori del suo tempo, servendo da maestro di cappella Rinaldo I. Duca di Modena, il duomo, il pubblico di quella città, ed altre chiese: e morì carico di gloria li 15. Luglio 1738. di 84. anni.*

Leggasi pure la sopraccitata vita MS. di Giuseppe Ottavio Pitoni, opera di D. Girolamo Chiti sanese, scolaro ed amico confidentissimo del Pitoni, e si vedrà in qual conto ei tenesse le opere di Giovanni: quanto profondamente vi si applicasse, ponendole in partitura di suo pugno, come ne analizzasse i pregi a' suoi discepoli: e che con questo unico ricordo congedavali allorchè erano a sufficienza istruiti: *mai non lasciate di studiare le opere del Pierluigi*. E questi appunto furon gli studi onde si accrebbe vaghezza per consiglio del Pitoni alle produzioni del Durante, del Porpora, del Leo, del Feo, e di tutti i loro discepoli nella scuola di Napoli: questo fu il nettare, che gustò Giorgio Hendel per le insinuazioni dell' Abb. Steffani, e del march. Arcangelo Corelli: questo fu il latte che bevve il giovane Giuseppe Haydn per l' avvertimento del Fux.

me abbiamo veduto nella nota precedente. Essendo nata, non so qual lizza fra il Gasparini, ed Alessandro Scarlatti in Napoli, il Gasparini gli inviò la seguente *Cantata inviata dal Sig. Francesco Gasparini al Signor Alessandro Scarlatti*: lo *Scarlatti* ben presto gli rispose con la seguente *Cantata in risposta al Sig. Gasparini del Sig. Alessandro Scarlatti*, *Eumana*: e di nuovo: *Seconda cantata del Sig. Alessandro Scarlatti in idea eumana, ma in regolo cromatico. ed è per ogni professore.* Fe' imprimere il Gasparini anche le *cantate da camera*, ch' ei cita nell' *armonico pratico* pag. 78. Chi bramasse conoscere le opere drammatiche poste in musica dal Gasparini può vedere il dottor *Burney storia gen. della mus.* tomo 4. e l' *Essai sur la musique tomo* 3.

Sentì l' Austria più volte ripetersi le prenestine istruzioni per Antonio Cifra, per Francesco Foggia, per Orazio Benevoli, per Bernardo Pasquini, per il lodato Fux. Le sentì ripetere la Baviera per il ridetto Foggia, e per Ercole e Giuseppe Bernabei, padre, e figlio. Sentille la Polonia per Gio. Francesco Anerio, e per Marco Scacchi. Le sentì la Colonia per il commendato Foggia. Le sentì la Sassonia per Andrea Angelini Bontempi. Le sentì l' Annoverese per Agostino Steffani. Le sentì il Palatinato del Reno per il March. Arcangelo Corelli. Quanto debbe la scuola di Toscana ad Antonio Brunelli! Ed il Brunelli non vi fece echeggiare che le Prenestine lezioni: basta rammentarsi le glorie del Cav. Loreto Vittori, e del P. Antonio Cesti, le concettose espressioni di Bernardo Pasquini, e le belle opere di D. Gio. Maria Casini (520) a convincersene. Quanto la scuola veneta debbe

(520) D. Giovauoi Maria Casini sacerdote fiorentino venne in Roma già pratico degli elementi del contrappunto; e si pose sotto la direzioοe di Matteo Simonelli: passò quindi alla scuola di Beroardo Pasquini, ove si perfezionò nel suono dell' organo, onde ottenne il posto di *organista della chiesa maggiore di Firenze*. Quantunque ei coltivasse più di proposito il suono; tuttavia in ossequio del soo primo maestro fece imprimere io Roma un volome di *mottetti* a 4. voci sens' organo, di stile osservato, i quali sono degni della scuola romana. Anzi vò aggiugnere che di quella stagione già ooo vi aveva più alcuno, ehe osasse dare alle stampe musiche siffatte; onde tanto più cresce il merito dell' autora, cha seppe affrontara un genere di musica caduto d' uso, e prodorvi dei tratti da stare a fronte eon le opere de' suoi predecessori: eccone il frootispizio: *Ioannis Mariae Casini organi majoris ecclesiae Florentinae modulatoris, et sacerdotio praediti Moduli quatuor vocibus. Opus primum. Ad serenissimum Ferdinandum magnum Etruriae principem. Romae ap. Mascardum* 1706. Conoscendo però il Casini, che il genere di musica osservata oon gli avrebbe guadaguato che lodi effimere di pochi conoscitori dell' arte, tratto dell' amor della gloria si rivolse interameote alla strumentale, e diede alle stampe: *Fantasie, e toccate d' intavolatura. — Pensieri per l' organo in partitura. Firenze* 1714, *ec.* Finalmeote noo contento di essere valoroso compositore, ed eseeutore volle aoche mostrarsi zelante teorico: prese a meditare le idee del Vicentino, di Fabio Colonna, del Dooi, e di altri, i qoali ansiosi di rionovare gli aotichi generi della mosica, moltiplicarono gli ordini dei tasti negli strumenti stabili, dividendo ogni tasto negro dei cembali, delle spinette, e degli orgaoi in due ed anche in più parti, affinchè non solo vi avesse la diversità che passa tra la nota ioferiore accreseiuta per il Diesis, e la nota superiore abbassata per il b molle; ma eziandio tutte le voci cor-

al Marcello! E quali fossero del patrizio Marcello i sentimenti di stima verso le opere del Pierluigi lo abbiamo testè veduto. Quanto debbe la scuola bolognese al P. Martini suo lume, suo nume! Ed il P. Martini non contento delle cognizioni ricevute dal P. Vallotti maestro in Padova, dal P. Zuccari maestro in Assisi, e da Antonio Perti maestro in S. Petronio, tutto si dedicò per moltissimo tempo a spartire ed esaminare le opere di Giovanni, affine di diventar quel Martini abile poi a formare i Borroni, gli Ottani, i Bertoni; i Rutini, i Zannotti, ed a far sortire dalle angustie e dall' aridità il grande Iomelli, siccome il P. Guglielmo della Valle ebbelo a confessare con le seguenti parole: (*Memor. Stor.* del P. Martini pag. 5.) *I suoi studi principali furono*

rispondenti agl' intervalli della musica greca in qualunque genere, ed in ogni varietà di ciascun genere. Ora il Casini per attestato di Domenico Maria Manni (*De Florentinis inventis* pag. 72. et seqq.) studiossi di far nuovo partito a questo vecchio ritrovato, quasi fosse nuova scoperta: faticò molto, e ritrasse un prettissimo nulla, essendo stato di comun consenso dei pratici abbandonato affatto l' uso e delle indicate corde, e degli strumenti, che le contenevano. Ed a questo proposito non vò defraudare i lettori della notizia, come io ho conservato all' Italia il famosissimo *cembalo unico* del Trasuntino, di cui a fronte delle mie angustissime ristrettezze feci acquisto per puro amor della patria, affinchè non cadesse in mani straniere. Fu questo cembalo lavorato nel 1606. a spese di Camillo Gonzaga conte di Novellara, oggi appartenente al duca di Modena, e debb' essergli costato vistosissime somme per il meccanismo difficilissimo e non più veduto della tastatura a quattro ordini. Consta di quattro ottave, e ciascuna ottava è divisa in trentuno tasti: in tutto sono 125. tasti. V' è accompagnato uno strumento tetracordo finissimamente lavorato con le divisioni esatte e precise di tutta l' accordatura del cembalo, onde poterlo facilmente accordare. La iscrizione, a cifre e lettere in parte dovute, che stà di prospetto è la seguente:

SOLVS
CAMILLVS GONZAGA NOVELLARIAE COMES
CLAVEMVSICVM OMNITONVM
MODVLIS DIATONICIS, CROMATICIS, ET ENARMONICIS
A DOCTA MANV TACTVM
INSIGNE
VITO DE TRASVNTINIS VENETO AVCTORE
MDCVI.

sopra il Palestrina. Io, sì, io stesso sono testimonio dell' altissima stima che Muzio Clementi, il più gran sonatore di piano-forte che abbia esistito, e sommo compositore domiciliato in Inghilterra fa delle opere del Pierluigi. Nella sua ultima dimora in Roma sua patria si recava da me quasi ogni sera perchè gli mostrassi i più bei tratti delle opere del Pierluigi, ed ei in vedendoli se ne beava, e trascriveva nel suo taccuino or questo or quel periodo, confessandomi, che per quanta musica avesse egli veduto a' suoi giorni, scopriva nelle opere di Giovanni nuove terre, nuovi astri, nuove miniere; e che non avrebbe saputo immaginare esservi stato più di due secoli e mezzo in dietro tanto sapere.

Mai non la finirei, se tutti volessi riferire coloro, che hanno tratto giovamento per se o pe' loro discepoli dal magistero delle opere del Pierluigi: si consultino il Marpurgh, il Reichardt, il Dottor Burney, ed Alessandro Choron, e vedrassi quanto costoro mi somministrerebbero di monumenti. Solo vò aggiugnere che il lodato Burney si è quegli, che a' nostri giorni ha conosciuto sopra tutti gli oltramontani, e transmarini il vero carattere del Pierluigi denominandolo l' *Omero della Musica*: perciocchè v' ha nelle di lui opere siccome nella Iliade un' inesauribile magistero sia quanto all' arte, sia quanto al genio, ossia nel maneggio dell' armonia, nell' uso delle dissonanze, nel vezzo de' ritardi, nella facilità e naturalezza delle melodie, nella sobria ed opportuna disposizione degli artifizi, nella progressione de' suoni, nella circolazione de' toni, nelle sortite improvvise, nella quantità e qualità degli accordi, nella imitazione della natura, nella cognizion dell' effetto, nella giusta espressione delle parole, nella fecondità delle idee, nella differenza sostanziale de' costumi, e nella eguaglianza di ciascun carattere sempre variato, e sempre lo stesso, nella limitata estensione delle parti, e del tutto insieme; nella chiarezza, nel sentimento, nella semplicità, nella nobiltà, nella grandiosità, nel vero bello, nel sublime. ec.

Conchiudo: se il magistero del Pierluigi si limitò a soli sette discepoli, ed alla direzione della scuola di Giovanni Maria Nanini, le tradizioni però di questo magistero giovarono a Roma, all' Italia, alla Germania, ed alla Polonia per mezzo dei discepoli, e discendenti di essa scuola: e gli esemplari delle di lui opere si ebbero mai sem-

pre da' più eccellenti compositori di musica e in Roma, e nell' Italia, e nella Germania, e nella Polonia, e nella Francia, e nell' Inghilterra per il più finito magistero, per il più bel prototipo degno di perenne imitazione, per il più efficace mezzo a divenir perfetto compositore.

Capitolo III.

Il Sommo Pont. Gregorio XIII. ordina a Giovanni Pierluigi la correzione del Graduale, e dell' Antifonario Romano. Il Rev. capitolo vaticano accresce a Giovanni la provisione mensile quasi del doppio: e Gregorio XIII. conferma siffatto aumento. Si accinge il Pierluigi alla correzione indicata. Si premette un cenno dell' antico canto gregoriano: e del come fosse a' tempi del Pierluigi. Comparte egli tutto il lavoro della correzione anzidetta con Giovanni Guidetti suo discepolo. Il Patrizio Pietro Liechtenstein previene gli studi del Pierluigi, e del Guidetti, e fa imprimere in Venezia il Graduale e l' Antifonario corretto nelle parole e nelle note. Si accenna il pregio di questi due volumi. Il Guidetti compie la prima sua opera, la dà a correggere al Pierluigi, e la fa imprimere con il titolo: Direttorium Chori: *dappoi pubblica il canto del* Passio: *quindi il canto della intera uffiziatura della Settimana Santa: e finalmente il canto dei* Prefazi. *Il Pierluigi dopo immense fatiche lascia alla sua morte corretto, e non interamente, il solo Graduale* De tempore. *Igino figlio ed erede di Giovanni lo vende ad uno stampatore: per decisione della S. Rota Romana si rescinde il contratto; e riman questo manoscritto in perpetuo obblio.*

Celebrato divotissimamente il Giubileo dell' anno Santo, si rivolse tosto il Sommo Pentefice Gregorio XIII. a compiere esattamente alcune provvidenze adottate già dal suo predecessore S. Pio V. Fra queste meritò di essere compresa la parte del canto per l' intera riforma del *Breviario* e del *Messale Romano*: e Giovanni Pierluigi fu da Gregorio XIII. occupato in così difficil provincia. Li varii aneddoti peraltro che racchiudonsi in questo fatto avendo luogo in diverse epoche della vita di Gio-

vanni, ed anche distendendosi fin dopo la sua morte ne obbligano per l'unità della materia di tutte discuterle nel presente capitolo, e riserbare ai seguenti la placida continuazione della sua vita, e delle di lui opere.

Aveva il S. Pontefice Pio V. adesivamente al decreto della sess. 24. del concilio tridentino ordinato con la bolla degli 8. di Luglio 1568. che in tutte le chiese cattoliche si recitasse, e cantasse il divino uffizio a tenore del nuovo breviario romano corretto, emendato, e restituito alla venerabile antichità de' primi secoli, onde togliere la indecente difformità de'molti breviarii introdottisi per ogni dove; ed abolire totalmente il breviario di Francesco Quignones de' conti di Luna cardinale di S. Croce sopra tutti gli altri adottato da circa quarant' anni in dietro per la sua brevità: *Omni alio usu quibuslibet interdicto hoc nostrum breviarium ac precandi psallendique formulam in omnibus universi Orbis Ecclesiis praecipimus observari.* Ed aveva similmente prescritto con la bolla dei 14. Luglio 1570. che non si potesse celebrare la s. messa fosse leggendo, fosse solennemente cantando, se non a norma del nuovo messale corretto, emendato, e restituito alla pristina dignità: ***Mandantes omnibus et singulis . . . ut missam juxta ritum, modum, ac formam, quae per missale hoc a nobis nunc traditur, decantent ac legant.***

Or siccome in tanta varietà di breviarii, e messali introdotti parecchie variazioni erano occorse tanto negl' Introiti, Graduali, ed Offertorii o guasti, o cangiati, quanto nei responsorii, capitoli, e versetti tolti affatto dal Quignones, quindi nasceva l' indispensabile necessità di correggere ed emendare eziandio i libri di canto fermo o gregoriano, perchè il coro non dissentisse dal messale e dal breviario romano, ed avesse pronte le parole ed il canto di ciò che prescrivevasi doversi cantare.

Il Santo Pontefice Pio V. passò agli eterni contenti il dì 1. di Maggio 1572. e per questa correzione ed emenda dei libri corali non si era ancor nulla disposto.

Fu a S. Pio V. dato per successore Gregorio XIII. Questi benchè intento alla correzione della sacra Bibbia, del Calendario romano, del codice di Graziano, delle opere di S. Ambrogio ec. non perdè di vista la correzione dei libri di canto fermo, o gregoriano. Terminata ap-

pena la celebrazione dell' anno santo fe chiamare a se Giovanni Pierluigi compositore della cappella apostolica, e maestro della basilica vaticana, ed avendo seco amorevolmente parlato della necessità di tal correzione, ad esso ne diede tutta la cura, come a persona la più fornita delle opportune cognizioni per riuscire all' intento. Accettò il Pierluigi la commissione addossatagli dal sommo Pontefice; ed essendone stato anticipatamente prevenuto da Giovanni Guidetti uno de' suoi discepoli, e cappellano di Sua Santità, si fe lecito di notificare al Papa, come il canto ecclesiastico o gregoriano abbisognava anche in molte cantilene di esser corretto, parte per gli errori introdottivi dagli amanuensi nello scrivere sbadatamente i codici, parte per la diversità delle costumanze: come a cagion d' esempio le *Neume* più non erano in uso: il *Graduale* ed il *Tratto* non avevan d' uopo di tante note per il ceremoniale abbreviato: e così il canto de' *Responsorii* doveva tagliarsi alcun poco, dacchè il matutino cantavasi non più la notte staccato esso solo, ma la mattina con il seguito della messa, e delle altre ore canoniche. Approvò Gregorio XIII. i giusti riflessi del Pierluigi, e diegli la facoltà di correggere, riformare, comporre tutto ciò che avesse creduto far d' uopo per il buon servigio delle chiese, e del culto divino. Così lo attesta la S. Rota romana in una decisione Mellini dei 2. Giugno 1599. di cui dovrassi parlare in appresso: *Hoc graduale est compositum, correctum, reformatum a Ioanne Petro Aloysio de ordine san. mem. Gregorii XIII.*

Non sì tosto il Rev. capitolo vaticano riseppe questa onorificentissima commissione affidata al suo maestro di musica Giovanni Pierluigi, che nel momento stesso accrebbegli l' appuntamento mensile, ed in luogo di scudi otto, e baj. trentatrè, gli assegnò scudi quindici per ogni mese, siccome vedesi nel censuale Ms. di quell' archivio avere il Pierluigi esatto dal 1576. fino alla morte scudi quindici mensili. Se poi ciò avvenisse d'ordine del sommo Pontefice, ovvero per mera benignità del capitolo non saprei indicarlo. Certo è, che Gregorio XIII. entrando giudice e paciere fra il lodato Rev. capitolo vaticano, e la cappella Giulia ordinò nella bolla: *De communi omnium ecclesiarum statu*, data sotto il dì 1. Agosto 1578. che all' attual maestro di musica, ossia al Pier-

luigi si dessero 15. scudi mensili: quanto poi ai di lui successori il canonico prefetto avesse determinato l'appuntamento a suo arbitrio: *musices moderno capellae magistro quindecim scuta monetae quolibet mense, ejus vita durante, seu quandiu magister fuerit tantum, alias autem arbitrio canonici magistri capellae pro tempore existentis constituimus, et assignamus* (Bullar. vatic. tom. 3. pag. 115).

Si accinse intanto Giovanni al difficil lavoro, e per meglio riuscirvi posesi di concerto con il soprallodato suo discepolo Giovanni Guidetti, il quale conosceva appieno tutt'i codici tanto della biblioteca vaticana, quanto dell'archivio della basilica, perciocchè era egli stato uno degli aggiunti dal sommo Pont. Pio V. nella correzione del breviario e del messale romano a Giovanni Bernardino Scotti Cardinal di Trani, ed a Tommaso Goduel vescovo di Sant'Asaph nel principato di Galles, uomini dottissimi, e versati in ogni maniera di ecclesiastiche antichità.

Prima però di accertare ciò che il Pierluigi emendò, e corresse ciò che pretese di eseguire, ciò che non potè tirare a luce, fia pregio dell' opera dar brevemente un cenno dell' antico canto fermo o gregoriano sia quanto alla sua natura, sia quanto ai suoi modi, o toni, quanto alle sue melodie, alle sue figure, alla maniera di eseguirlo: e quindi tutto ciò paragonato con lo stato di esso canto gregoriano ai tempi del Pierluigi, meglio si conosca e la difficoltà dell' opera, e la vanità degl' inutili sforzi da esso tentati. In questo episodio prego il lettore di contentarsi del risultato delle mie meditazioni sopra quanto v'ha di scrittori antichi sul canto ecclesiastico, e sopra moltissimi codici di ogni età e nazione da me consultati in tutte le biblioteche, ed archivii di Roma.

L' antico canto ecclesiastico o gregoriano era un canto melodico di puro *genere diatonico*: in conseguenza procedeva inviolabilmente per due e per tre toni, intermediati da un semitono.

Li modi o toni del canto gregoriano eran basati sopra una delle sette lettere *A B C D E F G* le quali, come ognun conosce, formano sette diverse scale una differente dall'altra per la diversa posizione, che s' incontra dei due *semitoni*. Siccome poi l' estensione delle melodie di ciascun *modo*, o tono può constare di una *ottava*: e questa *ottava* può dalla *base* salire alla *diapason*, ovvero dalla *diatessaron* sot-

to la *base* alla *diapente* sopra la *base*; quindi nascevano, non dirò altre sette diverse scale, ma sibbene sette altre diverse maniere di melodie: come a cagion d'esempio il *modo* di *D* preso nella prima maniera ha la *scala* da *D* a *d* una ottava; preso nella seconda maniera ha la *scala* da *A* ad *a* e riposa in *D*. Facil cosa è egli l' intendere, che le melodie in questa scala da *A* ad *a* che si posano in *D*. rendono ben diverso concetto dalle melodie del modo *A* che procede da *A* ad *a* e similmente ha la sua posa in *A* od *a*. Questi antichi quattordici modi furono oggetto di disputa a' tempi di Carlo Magno: perciocchè altri cantori li riducevano a soli otto, nati dalle quattro basi *D E F G*; altri pretendevano, che effettivamente fossero quattordici, o almeno dodici, escludendo la base *B* perchè priva di quinta giusta. Applicossi quel grandissimo sovrano a questa disamina, e decise che: *octo modi videntur sufficere*: benchè poi in altra circostanza per riguardo dei greci disse, che: *duodecim sunt modi*. Il fatto sta, che tutti i codici da me veduti hanno i modi, o toni in tutte le sette lettere soprindicate, ed in tutte le quattordici scale: come tuttora ve n' ha alcuni in *C* ed in *A* rimasti anche nei libri stampati d' oggi dì.

Le vere antiche melodie del canto gregoriano (parlino pure, e scrivano contro la mia assertiva quanti v' han musici) sono affatto inimitabili. Si possono copiare, ed adattarle, il ciel sa come, ad altre parole: ma farne delle nuove pregiabili come le antiche, non si sa fare, non v' ha chi l' abbia fatto. Io non dirò, che la maggior parte di esse furono opera de' primitivi cristiani; e che alcune sono dell' antica sinagoga, nate perciò, mi si permetta l' espressione, quando l' arte era viva. Io non dirò che molte sono opere di S. Damaso, di S. Gelasio, e massime di S. Gregorio Magno, pontefici illuminati singolarmente da Dio a tal' uopo. Io non dirò che alcune di esse sono anche dei monachi più santi, e dotti, che fiorirono nei secoli VIII. IX. X. XI. XII. ed ognun sa per le loro opere, che prima di scriverle, munivansi eglino di orazione, e di digiuno. Io non dirò, siccome consta per moltissimi monumenti rimastici, che prima di comporre alcun canto ecclesiastico osservavan gli autori la natura, l' indole, il senso delle parole, e la circostanza in cui dovevano essere eseguite, e classificandone il risultato,

le ponevano nel modo, o tono corrispondente sia per l'acutezza o gravità, sia per il suo moto e modo di procedere, sia per la collocazione dei semitoni, sia per le fogge particolari di modulazioni, sia per gli andamenti proprii delle melodie: differenziavano la maniera di canto per la messa dalla maniera per l'uffizio; altra era la foggia di canto per l'introito, altra per il graduale, altra per il tratto: altra per l'offertorio, altra per il communio, altra per le antifone, altra per i responsorii: altra per la salmodia dopo l'antifona all'introito, altra per la salmodia nelle ore canoniche: altra per il canto da eseguirsi a voce sola, altra per il canto del coro: e tutto ciò il ricavavano dalla limitata estensione di quattro, cinque, al più sei corde, e talvolta, ma ben di rado, da sette ed otto intervalli. Io non dirò, il ripeto, niuna in particolare di siffatte cose: ma dico sibbene, che da tutti questi pregi insieme uniti ne risulta nell'antico canto gregoriano un non so che di ammirabile ed inimitabile, una finezza di espressione indicibile, un patetico che tocca, una naturalezza fluidissima, sempre fresco, sempre nuovo, sempre verde, sempre bello, mai non appassisce, mai non invecchia: laddove stupide, insignificanti, fastidiose, absone, rugose sentonsi incontanente le melodie moderne de' canti o variati od aggiunti, incominciando dalla metà circa del secolo XIII. fino al dì d'oggi.

Le figure, o vogliam dire le note del canto ecclesiastico, o gregoriano eran per gli antichi tempi quarantuna figure tutte differenti, e tutte, oltre il numero delle note che ciascuna conteneva, altre essendo semplici di una, altre *nessi* di due, tre, quattro, cinque, sei, e sette note, avevano anche la loro propria maniera di essere eseguite.

La esecuzione del canto ecclesiastico o gregoriano, massime ne'canti a voce sola (e ciò riguardava il più delle composizioni; perciocchè pochissimo si cantava a coro pieno, tranne la salmodia, ed altri pochi tratti di ripetizioni) era di una squisitezza indicibile, indicata appunto per le diverse figure. Leggesi in varii scrittori antichi, che si usava comunemente il piano, il forte; il crescere e calare la voce, i trilli, i gruggi, i mordenti: ora si accelerava il canto, ora andava più rimesso, si smorzava pian piano la voce fino al pianissimo, si spandeva fino al massimo forte, si portava la voce ec. Quindi il diletto immenso,

che recavano agli uditori i bravi cantori, di cui v' hanno testimonianze infinite nei SS. Padri. Quindi le acri riprensioni de' medesimi SS. Padri contro que' cantori, che superbi delle loro squisite maniere alla propria gloria cantavano, e non alla gloria del loro Dio. Quindi le brame di Pipino per avere dal sommo Pontefice s. Paolo I. il cantore Simeone già nostro predecessore nella cappella apostolica, onde s' istruissero nelle maniere romane i cantori di Rheims. Quindi la necessità che riconobbe Carlo Magno di ottenere da Adriano I. Teodoro e Benedetto similmente nostri predecessori per le chiese di Metz, e di Soisson, e la facoltà ch' ebbe da Leone III. di inviare a Roma due cantori francesi, perchè uniti ai nostri cantori potessero più sodamente assuefarsi alla dolce esecuzione del canto. Quindi il ripiego preso dai nostri cantori predecessori non solo in Rheims, in Metz, ed in Soisson, ma eziandio in Roma di notare nei libri di canto che s. Paolo I. Adriano I. e Leone III. inviarono a Pipino, ed a Carlo Magno alcune piccole lettere sopra le note, come: *t u c s p d e a o r* ec. onde rammentare a que' cantori *Tremulas Vinnulas*, *Collisibiles*, *Secabiles*, e così *Podatum*, *Pinnosam*, *Diatinum*, *Exon*, *Ancum*, *Oricum*, etc. tutti ornamenti, che i Francesi *non poterant perfecte exprimere*, *naturali voce barbarica*, *frangentes in gutture voces potius quam exprimentes* (521). Onde fosse noto

(521) Monachus Engolismensis in vita Caroli M. ad an. 787. *Domnus vero Carolus revertens in Franciam*, *misit unum cantorem in Metis civitate*, *alterum in Suessionis civitate*, *praecipiens de omnibus civitatibus Franciae magistros scholae antiphonarios eis ad corrigendum tradere*, *et ab eis discere cantare*. *Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum*, *quos unusquisque pro arbitrio suo vitiaverat*, *addens*, *vel minuens*, *et omnes Franciae cantores didicerunt* notam Romanam, *quam nunc vocant* notam Franciscam: *excepto*, *quod* tremulas, *vel* vinnulas, *sine* collisibiles, *vel* secabiles voces *in cantu non poterant perfecte exprimere franci*, *naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius*, *quam exprimentes*. Ap. Gerbert. de can. et mus. sac. To. 1. pag. 272. Che anzi nella stessa Italia si trovano molte volte censurati dagli antichi scrittori ecclesiastici que' cattivi cantori, i quali o cantavano con un perpetuo grado d' intonazione senza la pastosità del crescere e smorzare la voce, e mai non osservando le *Vinnulae*, che noi diremmo il *dolce*, il *soave*; o rusticamente eseguivano i loro canti, *hi non canunt*, *sed rustice modos proferunt*, privandoli degli opportuni e necessarii *Adornamenti*; o facevan pompa di un trillare, che chiamavasi come oggi, così allora *hinnitus equinus*, un nitrito di cavalli, e non *trillo*.

che se i cantor d'oltremonti non gli eseguivano al par de' romani, non avveniva per mancanza di maliziosamente dimezzata istruzione, come pur troppo si era fatto credere a Pipino, e a Carlo Magno, ma per difetto degli esecutori. E queste lettere minuscule sopra, e fra le note, sono anche al dì d'oggi visibilissime in due codici della biblioteca Angelica, e conoscesi essere state scritte di carattere, penna, inchiostro, e mano diversissima da quella del codice (522).

Dietro questo primo cenno passiamo brevemente ad un secondo quadro, che ci rappresenti lo stato del medesimo canto gregoriano a' tempi del Pierluigi.

La natura del canto ecclesiastico, fermo, o gregoriano non era punto cangiata. Basta per accertarsene paragonare il *Diagramma* antico de' greci, e di Boezio con la scala di Guido inviolabilmente custodita fino a' nostri giorni, e si vedrà essersi mantenuta illibata.

Li modi, o toni erano gli stessi. Solo la introduzione perpetua del b molle nelle melodie del quinto modo in *F* con la scala da *F* ad *f* viziava la di lui natura, rendendone la scala simile a quella di *C* laddove differir debbe dalla medesima, come differisce di fatto, togliendo di chiave il b molle, e solo apponendolo accidentalmente ond' evitare il tritono diretto. Ed in questo scoglio urtarono eziandio i correttori del canto scelti da S. Bernardo i quali pretesero che la *Neuma*, o maniera del quinto modo senza b molle in chiave, non fosse in verun modo da comportarsi: *valde absurdum est*. Trovaronsi però eglino con

(522) Questi due preziosissimi codici della biblioteca Angelica sono segnati R. 4. 38. e D. 3. 6. Può vedersi presso il P. Gerbert nell' op. *scriptores eccles. de mus. sac.* To. 1. pag. 95. la lettera di Notkero Balbulo scritta circa il secolo X. a Lamberto, in cui spiega il significato delle indicate *lettere*. Meritano fra le altre di essere avvertite le lettere c. e. f. g. m. ec. Non debbo però ommettere la lettera r. per cui si rammentava ai cantori *Rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis*, cioè quando doveva cessare il *trillo* incominciato per la figura *tremula*: laddove altre figure o note non avevan bisogno di ulteriori avvertimenti; come a cagion d' esempio la *pinnosa*, che conteneva due *note ascendenti*, e dovevano amendue eseguirsi *aumentando*, e quindi subito *scemando* la forza della voce; perciocchè mostravasi per la sua stessa figura, ch' è tal quale al moderno segno <> ma doppio <><>; se non che questo è giacente, e la *pinnosa* era diritta.

questo ad un crudo partito. Dire, che si dovesse onninamente porre in chiave il b molle, era troppo difforme dalla natura del tono: e così ripiegaronsi, dicendo, che la neuma di questo modo, per cui dovevasi determinare la sua natara, o non era stata bene immaginata dagli antichi padri, o posteriormente era stata viziata, *vel male inventa, vel post inventionem corrupta*: perciocchè in ultima analisi la finale di questo modo doveva senza dubbio essere formata per mezzo del b molle, ma accidentalmente: *tamen nisi accidentaliter terminari non potest, unde non est sufficiens*. Questo errore peraltro non era comunissimo, e molti libri a' tempi del Pierluigi conservavano ancora il quinto modo o tono senza b molle in chiave.

Le melodie sibbene avevan patito non poco, altre guaste dalla negligenza degli amanuensi de' codici moderni, altre variate dall' arbitrio degl' ignoranti, altre nuove di peso per l' audacia degli scioli. E con ciò non voglio già intendere che fosse tutto il graduale, e l' antifonario posto a soqquadro; nò. Le antifone erano quasi tutte interissime, e segnatamente quelle di poche note, come pur gl' inni. Gl' introiti non avevano comunemente che pochissime note o mancanti o variate. Gli offertorii, ed i communii erano stati alquanto più malmenati. Li graduali però ed i tratti con i rispettivi versi quasi più non si riconoscevano. Tuttavia e i graduali, e i tratti, e gli offertorii, e i communii rimanevano intatti in molti codici, perciocchè lasciati gli esecutori in lor balìa con l' autorità di togliere le neume, e la soverchia quantità di note, questi senza nocumento de' codici avevano incominciato ad introdurre quel riprovabilissimo abuso, che profana anche al dì d' oggi il canto fermo delle basiliche di Roma (il cielo ascolti i voti di tutti i buoni, e ad impedire l' ammirazione che ne prendono gli stessi acattolici, in perpetuo lo abolisca) per cui i cantori a modo di canto parlante proferiscono sopra la base, e la corda corale del tono in fretta, in furia le sagre parole; cosicchè pajon proprio o disperati, o percossi, o accaniti fra loro in litigio da scena. Quanto poi alli nuovi introiti, graduali, ed offertorii aggiunti, o sostituiti agli antichi, questi rimanendo aboliti per la bolla di S. Pio V. non esigevano correzione. Li responsorii, e tutte le altre parti dell' uffizio tolte dal Quignones nel suo bre-

viario non avevano alterato punto i codici: perchè quel che per lui dovevasi ommettere, non per questo era stato abraso dai codici. Debbonsi quì aggiugnere alcuni altri canti in uso a' tempi del Pierluigi, parte introdotti nuovamente nelle chiese, parte variati totalmente dalle antiche melodie, parte non determinati sufficientemente, e lasciati all' arbitrio degli esecutori. A cagion d' esempio il *Passio* nella settimana maggiore si declamava: le parole però di Gesù Cristo sulla croce riportate dai due vangelisti S. Matteo, e S. Marco: *Eli*, *Eli lammasabactani*! *hoc est*: *Deus meus*, *Deus meus*, *ut quid dereliquisti me*! a motivo che attestano i lodati vangelisti averle dette il Divino Redentore esclamando *voce magna*, eran cantate con melodie per lo più capricciose di altissime grida. Varii codici dell' archivio vaticano del secolo XV. hanno questo canto in note, ma con melodie veramente da nulla: e fra essi ve n' è uno, al cui solo primo *Hely* si contano venti note, e dieci gradi, o intervalli di estensione (523). Il vangelo nelle messe cantate erasi ridotto ad un canto manierato che ributta: v' ha fra gli altri un Evangeliario tutto in note nella biblioteca Angelica, segnato Q. 4. 20. che provoca non saprei dire se più a riso o rabbia per le improprie melodie. Le *lamentazioni* nell' uffizio della settimana santa o si cantavano in canto figurato, o si leggevano, e talvolta ancora si modulavano da una sola voce all' azzardo: ne ho veduto in alcuni codici della Vallicella dei cenni in canto piano, ma non erano generalmente adottati. Non vi aveva niente di fisso per l' *epistola* della messa, e per le lezioni dell' uffizio: sovente nelle cadenze in luogo del solo accento *pronuntianti si-*

(523) Li codici indicati dell' archivio della basilica vaticana hanno le seguenti segnature. E. 4. *Missale capellae Nicolai V.* il quale fu creato Papa nel 1447 -- B. 68. *Missale romanum*, che fu fatto scrivere da Filippo Calandrini cardinal di Bologna fratello uterino del lodato sommo Pont. Niccolò V. nel 1448. -- B. 69. *Missale romanum Sixti IV.* eletto sommo Pont. nel 1471. -- B. 70. *Missale romanum*, scritto sul bel principio dell' indicato secolo XV. -- B. 71. *Missale romanum*, fatto scrivere da Martino Roa canonico. di S. Pietro in Vaticano, il quale eresse un altare in S. Giacomo degli spagnuoli nel 1463. -- B. 74. *Evangelistarium*. E questo si è il codice sopraccitato di maggior numero ed estensione di note sopra tutti gli altri.

milis, come ordinarono i SS. Padri, e gli antichi scrittori, si udivano melodie lunghissime, e capricciose ec.

Le quarantuna figure, o note antiche erano state tolte affatto d'uso. In alcuni codici di Germania scritti nel secolo XIV. esistenti nella biblioteca Angelica (524) si vede il passaggio, che andava facendosi alle nuove note, e come dalle figure antiche nascevano la *triplicata*, la *quilisma*, la *doppia*, la *lunga*, la *breve*, la *semibreve*, l'*obbliqua*, e la *soprapposta*, cioè una sopra dell'altra, le quali figure erano comunemente in uso a' tempi del Pierluigi: benchè poi anche alcune di queste sono state rigettate, come la triplicata, la doppia, l'obliqua, e la soprapposta, e rimangono solo nei libri della nostra cappella, e di varie religioni ove conservansi ancora le antiche pergamene.

La esecuzione in conseguenza tanto pregiata del canto gregoriano antico erasi perduta affatto, e mai non si è più saputa ritrovare. Non dirò solo gli ornamenti sopra menzionati, ma il numero stesso, cioè

(524) Meritano distinta menzione li due seguenti graduali, (detti antifonarii) uno segnato T 7. 11. scritto tra il fine del secolo XIII. ed il principio del XIV. con cinque righe rosse, e con *note* medie fra le antiche, e le moderne. L'altro segnato S 1. 2. scritto da un cotal *P. Gotzwino* nell'anno 1385. con quattro righe, per le due chiavi C. ed F. *rosse* (ancorchè si trovino il C. e l'F. nello spazio, v'è tirata la riga rossa) le altre *negre*; e con note poco appresso simili alle note del precedente. Quivi si legge come appresso. *Anno Dominice Incarnationis mille CCC LXXXV. liber iste conscriptus est per fratrem Gotzwinum hujus Cenobii Pomucensis monachum, procurante ac jubente venerabili patre ac Domino Domino Gerlaco prefati Cenobii abbate ad sanctissime Trinitatis et beatissime Dei genitricis Marie virginis laudem perpetuam et honorem. -- Anno Domini mille ccc lxxx. fuit pestilencia permaxima in toto regno Bohemie, et talis qualis numquam prius visa fuerat et audita, licet plures precesserint in regno memorata. Nam xxx. defuncti interdum uno die simul fuerunt in plebe et oppido Pomukcensi. Que tandem pestilencia prefata in isto monasterio Pomucensi invaluit in tantum quod a festo beatorum apostolorum Petri et Pauli usque ad nativitatem Marie XLIII. personas regulares de medio nostrum lamentabiliter tulit. Ex quibus personis XIII. Conversi, et XXX. Monachi extiterunt, de quorum numero monachorum ego frater Gotzwinus misericordia et gracia Dei preservatus, mortem quam distuli pro tunc, eodem peste pressus et exhaustus evasi, et librum presentem et quosdam alios prout potui postea scripsi referens Deo laudes et graciarum actiones per infinita secula seculorum. Amen.*

dire l'anima del canto fu mandata in totale obblio. E dissi avvedutamente *numero*, e non *metro*, o *misura*, o *ritmo:* perciocchè vestendosi per lo più dal canto gregoriano parole meramente prosaiche, non era egli un canto a *battuta* fissa inalterabilmente, e di *ritorni* eguali siccome il *verso*, ma di vero *numero* corrispondente al *numero oratorio*, cioè più libero, più vario, più complicato, più moltiplice, ed insieme finissimo, riconoscibile, necessario. Poteva al certo serbarsi almeno nel canto degl' *inni*, e de' *tropi* o metrici o ritmici il *ritmo* ad essi corrispondente: ma cadde ancor questo irreparabilmente; e se risorse nel risorgimento della musica armonica (525), non fu però adottato nella

(525) Può vedersi il mio *Saggio sopra l'identità de' Ritmi musicale e poetico. Firenze. Piatti*, 1820. Vuolsi poi aggiugnere, che come fu ben facile alla musica nel suo risorgimento di riconoscere ed adattarsi al *ritmo poetico*; così le si rese impossibile di ritrovare in se stessa il *numero* corrispondente all' oratorio: perciocchè il ritmo poetico consta della combinazione dei soli piedi di due e tre sillabe, i quali per la diversità de' tempi che contengono, formano di leggieri nella musica le battute *Dupla*, *Tripla*, e *Quadrupla*; laddove il numero oratorio a motivo che consta di moltissimi piedi, e di moltissima diversità di *tempi*, ha regole tante e tali, che se non fosse l' orecchio dell' oratore, mai per le pure regole non saprebbe formarsi un solo periodo veramente numeroso. Di fatti leggasi Cicerone nell'*Oratore*, leggasi Quintiliano nelle *Instituzioni*, leggasi S. Giuliano vescovo di Toledo nel *lib.* 1. *dell' arte grammaticale*. (Auctarium PP. Toletanorum card. de Lorenzana. Romae, Fulgoni, 1797.) e leggasi per tacer di altri infiniti Giovita Rapicio nei cinque libri *De numero oratorio*, dedicati al card. Reginaldo Polo (Venetiis in aedibus Pauli Manutii Aldi filii, 1554.) noi troveremo, che per avere il *numero oratorio* debbonsi combinare da due fino a sei sillabe centoventiquattro diversi piedi: che questi piedi si possono aumentare formandoli eziandio di sette sillabe, e di dieci tempi: e che presso i classici trovansi anche usati i piedi di undici tempi: che a questi piedi, e tempi debbesi aggiugnere il Comma, o inciso quando è puro, ed ha un tempo intero: che convien calcolare le consonanti, alcune di maggiore, altre di minor tempo: che fa d' uopo misurar le pose, i tempi recisi, gli abbreviati, i sospesi, i sottintesi: che debbe aversi in mira l' urto de' *toni*, o *tenori*, o *accenti* che si voglian dire, con i tempi delle vocali, e delle consonanti; e la elisione, che quindi ne nasce ora del tempo, ora del tenore: che la distribuzione delle vocali, la successione delle consonanti, la misura degl' incisi non può negligentarsi senza danno del numero: ed altrettante, ed altrettali minuzie quasi impossibili a precisarsi. Ora ciò posto, ed esteso proporzionatamente tanto alle lingue *metriche*, quanto alle *ritmiche*, cioè alle lingue che avevano od hanno la quantità sillabica, ed a quelle che hanno in qualunquesiasi

chiesa per il canto gregoriano, che rimase, e rimarrà mai sempre tanto nella prosa, quanto nel verso senza *ritmo*, senza *numero*, senza misura. Io mi vergogno di quegl' ignorantissimi cantori, i quali a fronte scoperta per la solennità de' SS. Apostoli Pietro e Paolo cantarono la prima volta, dapoichè fu composto, il seguente *Tropo* in note tutte eguali di canto fermo, siccome l' ho io veduto in un codice esistente nella biblioteca Angelica segnato D 5. 17.

Laude jocunda melos turma persona,
Iugendo verba symphonia rithmica,
Concrepans inclita armonia vera
Lumina secli (526).

modo il solo accento, io conchiudo così. Essendosi perduto dietro l' iovasione de' barbari ogni nomero mosicale, come facil cosa si fu di ritrovare nel risorgimento della musica il ritmo corrispondente al ritmo delle versificazioui perchè semplicissimo (se pur ooo voglia dirsi, cha forse questo ritmo per la sua semplicità erasi mantenuto costautemente in uso nel suono, e nelle canzoni popolari) così fu impossibile di ritrovare, e mai oon si troverà più il numero musicale corrispondente al numero oratorio, perchè iovoluto d' una maniera ecoessiva, che non val quantità aoche prodigiosa di regole e di precetti a circonscriverlo, a fissarlo, a determinarlo.

(526) Io diviso, che questo codice D 5. 17. della bibl. Angelica in 8. apparteoga onninamente al secolo XII. poichè precede di certo il secolo XIII. Egli è maocante del priocipio e del fine. Ha la riga per il C. di *color giallo*, per l' F. di *color verde*, la altre segnate con lo *stilo*. Conticoe molti *Kyrie*, e *Gloria*, siccome vedrassi alle nota 528.. Totto il resto sono *Tropi*, o *seguenze*, o *prose*, che dir si vogliano, da cantarsi, come quivi si dice, alla messa, dopo il vespero, e dopo la compieta. V' ha fra gli altri, dopo i *Tropi* particolari della Domenica di Pasqua di resurrezione, e delle ferie segueoti II., III., e IIII. il Tropo *Victime Paschali laudes immolent christiani etc.* tal quale, sia oelle parole, sia nelle note, al moderno, e porta in froote: *in resurrectione Domini*, forse si diceva nelle Domeniche fra la Pasqua, e l' Ascensioue. Gradisca il lettore di vedere alcuni tratti di questi tropi, ove parlasi della musica. Nel tropo per la festa di S. Giovaooi Apostolo, si dice: *Alleluja etc. Organicis canamus modulis Iohannis soltemnia omnigenis Domino vocibus reddentes odas debitas, qui in suis sanctis mirabilis nimis multiplici virtutum flore eosdem decorat, ac mirifice adornat. Nam et in ipsis quasi quibusdam musicis instrumentis digito proprio fides agitat, fides virtutum sonoras has numerose percurrens singulas permiscet singulis diatessaron mel-*

Oh sì! Che cantando eglino siffatte parole senza *ritmo*, conveniva loro il titolo di *turma* come branco di animali, vera ciurmaglia. Nella nostra cappella peraltro si conserva tuttora per tradizione non interrotta alcun canto *ritmico*, e fornito degli antichi ornamenti, com'è fra gli altri l'inno *Pange lingua gloriosi lauream certaminis*, che cantasi la mattina del venerdì santo, alla cui esecuzione trovandosi una volta presente D. Antonio Eximeno restonne siffattamente preso, che tornò più anni ad udirlo, finchè, onosciutone appieno il pregio, ne inserì un giusto elogio nel suo bellissimo *Dubbio* (527).

lifluam melodiam. Quam generat virtutum mater illa quae aliis decenter composita reddit suavem symphoniam. Qua sine cuncta sunt dissona, nec non et frivola. Qua cum omnia fiunt consana nec non et utilia. Qua justi bene morati rite petentes excelsa poli sydera alacres decantant nova cantica in cithara threicia, etc. Per la festa della Purificazione di Maria sempre vergine, leggesi: *Alleluja. Claris vocibus inclita cane turma sacra melodimata voci mens bene consona sonent verbis pneumata concordia divina robusta tetrachorda plectro manus perite feriat. Resultet virtutum pie lita Deo nunc dragmata dulcisona. Est harmonia haec divina sonore virtutum liquidissima, etc.* Per le feria IIII. dopo la Pasqua di resurrezione si ha: *Prome casta concio cantica organa subnectens hypodorica regi claustra Deo tartarea rumpenti decantent nunc symphoniam, etc.* Per la festa di S. Germano si legge: *Conventu melico jubilate... semitonia cum tanis et galasia, etc.* Finalmente per la festa de' Ss. Apostoli Pietro e Paolo, dopo la prima strofe sopra riferita passa agli elogi di S. Pietro, quindi di S. Paolo, parta in prosa, parte in ritmo, e continua in seguito così. *Hinc beate Petre quia maxima reseras claudis verbo celi lumina. Sume pius vota fidelia. Peccati cuncta resolvendo vincula. Sacra Paula ingere dogmata illustrans plebis pectora. Et quousque det Deus perfecta virtutum fidibus atque melis concinna. Dulcis qua resultat musica. Ultra ferventem sydera. In qua symphonia miscetur, et illa que vere diatessaron prima constans virtute et justicia, temperantia et prudentia. Quibus supra agmina rite decursata Xto cantica psallunt enarmonica, etc.*

(527) *Dubbio* di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. P. M. Gio. Batista Martini. Roma Barbiellini. 1775. Par. 1. §. XI. pag. 19. *In questa eccezione si devono comprendere certe belle maniere di cantare della cappella pontificia. la quale colla scelta delle voci, colla giusta misura delle note, co' trilli, ed altri abbellimenti dà al canta di alcuni inni tutta l'espressione di cui sono capaci. In particolare merita di essere udito con riflessione l'inno: Pange lingua gloriosi lauream certaminis, che si canta il Venerdì santo. Il canto di quell'inno è un vero canto fermo, cioè un canto all'unisono, quale in sostanza si ritrova*

Entra in questo campo il Pierluigi, e con la scorta de' migliori codici dell'archivio della vaticana basilica preparatigli dal suo discepolo Giovanni Guidetti dispone i diversi lavori. Il risultato delle opere ci autorizza a discorrerla nel modo seguente.

Vid' egli incontanente, che conveniva separare la sua fatica in due parti. Per una dovevasi rimediare sollecitamente alla uffiziatura del coro, e questo diveniva un lavoro più di tedio e materiale, che d' ingegno. Perciocchè le antifone erano per la maggior parte intatte: le melodie della salmodìa tali quali trovansi in tutti i codici senza cambiamento alcuno: il canto degl' inni non variato; onde poteva di leggieri allestirsi un' opera disposta a tenore del nuovo breviario, la quale accertasse gli ecclesiastici essere il tutto di sicura esecuzione. Siccome appunto per la stessa causa i correttor del messale vi avevano inserito in *note* il canto già comune del *prefazio*, del *pater noster*, dell'*exultet*, del *gloria* o inno angelico, e dell' *ita missa est*, onde non si desse luogo a cercare nuove melodie, avendovi quelle dell' uso trovate costantemente uniformi in tutti i codici (528). Aggiugnendo poi a quest' opera le

in tutti i libri corali; ma la maniera di cantarla della cappella pontificia lo fa compariro diverso da quello, cho si canta nelle altre chiese. Primieramento le voci acuto de' due soprani che lo cantano, sono ec. Il tempo alquanta allegro, ed i trilli, di cui è da per tutta arnata la cantilena, sona anch' essi attissimi ad esprimere l' allegrozza del trionfo della Croce. Sopra tutto la distribuzione delle note, che si cantano (non già di quelle, che vi sono scritte) per osprimere la lunghezza o la brevità delle sillabe, che compongono il ritmo dell' inno, *sarebbe da studiarsi con riflessiono da ogni maestro di cappella... Ivi, come in ogni altra cantilena di* canto fermo, *non si scorge all'udito verun genere di* battuta: *eppure co' diversi* valori delle note *si dà a quasi ogni sillaba la sua* vera quantità, *onde senza battuta sensibile ne risulta il* ritmo dell' inno; *anzi so si dà quell' inno ad un maestro di cappella per metterlo in musica concertata, ed in* batinta sensibile, *verrà subito distrutto il* ritmo, *e se la cantilena della cappella pontificia si scrive in* battuta, *si vedranno cadere nel* battere *alcune* sillabe brevi, *senza pregiudizio della lor* quantità. *Io credo, cho il canto di quell' inno si sia conservato in quella cappella come per tradizione, attesochè le note di quel* canto fermo, *quali si ritrovano ne' libri corali non danno nè l' esattezza del* ritmo, *nè i* trilli, *nè altri* abbellimenti, *che vi eseguiscono i cantori di detta cappella.*

(528) Io ho veduto in molti codici ed anteriori e posteriori al secolo XI. le me-

module per il canto di tutto ciò ch' erasi di nuovo prescritto, o che, quantunque in uso, rimaneva tuttavia all' arbitrio degli esecutori, e così

lodie del *prefazio*, del *pater noster*, dell' *exultet*, dell' *ite missa est*, e del *gloria*, o inno angelico tali, quali precisamente sono le moderne. Fra gli altri che per brevità ometto meritano i seguenti distinta menzione.

Per il *gloria*, o inno angelico può vedersi il codice della biblioteca Angelica segnato D 5. 17. (v. la no. 526.) del secolo XII. Questo codice a mio credere è interessantissimo, massime per le molte parole frammescolate nei *Kyria*, e nell' inno angelico, tutte in lode del Signore, ed alcune analoghe alle diverse solennità dell' anno. Il primo *gloria in excelsis Deo* al fo. 9. ha l' intonazione precisamente come la moderna per le domeniche, ed i semidoppi. Il secondo al fo. 11., ed il terzo al fo. 12. a tergo l' hanno come la moderna nei doppi. Il quarto al fo. 14. l' ha particolare, ed inusitata al dì d' oggi con le note *fa*, *re*, *re*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, *re*, *ut*, *ut*. Il quinto al fo. 15. a tergo ha l' intonazione come il primo. Il sesto al fo. 18. ha l' intonazione precisamente come la moderna per le feste semplici. Onde vi manca la sola intonazione moderna per le feste della Madonna, che vedesi pur troppo in altri codici.

Quanto al *prefazio* può vedersi il bellissimo codice della biblioteca vallicellana segnato B 24. scritto nel 1075. ossia nel secolo XI. per le seguenti parole poste in fronte della prima pagina dallo stesso amannense Guntone poco buon latinista. *Anno ab Incarnatione Domini nostri Iesu Cristi millesimo LXXV.°* (septuagesimoquinto) *Indictione XIII. presidente Gregorius quintus papa* (era Gregorio VII. e non quinto) *in cathedra apostoli Petri anno II. ob amorem Dei et honorem beati Benedicti Sanctissimi Abbatis et beatissime virginis scolastice hunc Sacramentorum libellum jubente domno Iohanne gloriosissimus Abbas ex venerabili monastario sancti Benedicti qui ponitur in sublaco ob memoriam sui nominis remediumque sue anime a quidam scriptor nomine Guntone exaratum est. Deo gratias*. Merita anche di essere osservato il messale romano B 73. dell' archivio della basilica vaticana. Codice interessantissimo, perchè conserva ancora la riga rossa per l' F. e la gialla per il C. e le altre impresse o segnate con lo stilo, giusta la pretta invenzione di Guido nella prima metà del secolo XI., ed ha poi le precise tre sole figure musicali *lunga*, *breve*, *semibreve*, come usa anche al dì d' oggi nel canto fermo. Quanto al *pater noster* può consultarsi il codice della basilica vaticana testè citato.

Per l' *ite missa est* merita di esser veduto il messale in foglio grande della biblioteca barberini segnato num. 324. in cui si legge: *scriptum fuit per me presbiterum Zenobium Moschinum*. Ed è ancor questo codice interessante, perchè se ha le figure delle *note*, e le *righe* non colorite alla moderna; tuttavia quanto al numero delle righe segue l' uso dei secoli XII., e XIII. avendone *due*, *tre*, *quattro*, ora più, ora meno secondo la diversa estensione del canto.

togliendo la difformità delle varie esecuzioni, si avrebbe un tutt' insieme utile e completo. Per l' altra parte del suo lavoro ripose il Pierluigi

Quanto all' *exultet* può vedersi il bellissimo *rotolo* della biblioteca casanatense segnato D 1. 2. del secolo IX. monumento insigne della venerabile antichità, in cui contiensi l' *Exultet*, ossia il preconio del Cero Pasquale, la solenne benedizione del fonte battesimale, e la collazione solenne di tutti gli ordini minori e maggiori dall' ostiariato al presbiterato. Tutto il canto, e tutte le preci per le ridette tre funzioni sono intermediate da moltissimi quadri con figure non dispregevoli, rappresentanti tutto ciò che si dice o si fa: e queste pitture sono rivolte al contrario di chi legge il codice; perchè servendo questo rotolo ai cantori sopra l' ambone, svolgendolo eglino sulla faccia esteriore innanzi agli astanti, potessero questi vedere al loro diritto le figure, ed intendere ciò che si diceva, o si eseguiva dai sagri ministri. Che poi questo rotolo sia veramente del secolo nono è evidente; perciocchè al fine in lettere majuscole dorate si legge LANDOLFI EPI SVM - *Landolphi Episcopi sum*. Ora l' Ughelli nell' Italia sacra, To. 6. (Venetiis. Coleti. 1720.) parlando dei vescovi di Capua alla pag. 315. cita Landolfo, seniore, ordinato vescovo di Capua circa l' anno 851., e Landolfo giuniore, ordinato pur vescovo di Capua circa l' anno 879, §. 30. *Landulphus, Landulphi Senioris Capuae comitis postremus filius Landonis comitis fratris favore, teste Erchemperto, ordinatus est Episcopus Capuae veteris post decessum Paulini sanctitate clari circa annum Domini 851. — §. 31. Landulphus II. Landonis Segnis VII. Capuae comitis filius, demortuo Landulpho propatruo admodum adolescens in Capuanae ecclesiae sacerdotio canonice successit an. 879. a Ioanne VIII. papa confirmatus*. Onde merita di esser notato il Ciampini, che nel trattato *de perpetuo azymorum usu* pag. 185. afferma leggersi nel fine di questo codice *Landolphi sum*, laddove si legge *Landolfi Episcopi sum*: e vuole, che il Landolfo padron del rotolo sia il Landolfo seniore, mentre nulla osta a divisare, che possa essere stato anche il Landolfo giuniore: eccone le parole: *in quodam venerandae antiquitatis volumine, collationes omnium ecclesiasticorum ordinum continente, quod asservatur in celebri bibliotheca Em. cardinalis Casanate, ubi et quidem in calce auratis literis legitur LANDOLPHI SVM. Scilicet; Landolphus est Dominus meus, quem ex variis conjecturis, quas hic referre supervacaneum, Landolphum fuisse censeo postremum Landolphi senioris Capuae comitis filium, electum capuanae ecclesiae episcopum, circa annum Domini 851. ut ipsius voluminis character indicat, variis curiosisque figuris interseptus*. Sia poi stato, come si voglia, il padron del rotolo, Landolfo seniore, ovvero il giuniore, avendo fiorito amendue nel secolo nono, non può il rotolo stesso non appartenere che al detto secolo. Non è poi questo solo il rotolo con l' *exultet* in canto tal quale al moderno, e con le pitture intermediate rivolte al diritto degli astanti: io ne vidi un dì anche un' altro superbissimo nelle mani del Signor D' Agincourt, fu mio

la correzione del *Graduale*, e dell'*Antifonario*, onde restituire amendue i volumi alla verità degli antichi codici, togliendo però loro la

buon'amico. Egli ne inserì un saggio nella sua famosa opera dell' architettura, scultura, e pittura, impressa in Parigi per Trouttel, e Wiirtz, intitolata: *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV. siécle jusque à son renouvellement au XVI. pour servir de suite a l'histoire de l'art chez les anciens. Par M. Seroux D'Agincourt*; ed in morendo lo lasciò alla biblioteca vaticana, ove attualmente si trova. Può anche vedersi per il canto dell'*exultet* tal quale al moderno il codice n. 333. della Biblioteca Barberini, scritto in quattro righe rosse, e con le note simili alle note d' oggi dì, in cui leggesi: *Ad laudem et gloriam sanctissimae et individuae Trinitatis Patris, et Filii, et Spiritus Sancti totiusque celestis curie Philadelphus Philaretus presbyter natione oenotrius ex urbe Nomento filius Hermetis viri senioris et nobilioris dicte civitatis scripsi hoc librum contentivum omnium missarum totius anni secundum ritum orthodoxe romanae ecclesie et diligentia et cura quoad fieri potuit pontificante Benedicto undecimo anno domini M. CCC. iij. Orate Deum pro me*. Due soli codici ho io veduto con il canto dell'*exultet* alcun poco diverso dal moderno nella prima parte, cioè fino al prefazio, e sono uno della biblioteca vallicellana, segnato Cr 32. il quale nell'indice è segnato così: *Rituale, sive ordo romanus, et missale antiquum cum notis musicis codex saeculi XII.* Avverto poi il lettore essere questo un codice interessantissimo, e perchè ha *una linea sola* impressa o segnata con lo *stilo*; e perchè le figure o note sono è vero chiarissime e simili alle antiche, ma per la loro grandezza prendono una certa forma, che in alcune molto si accosta alle moderne, come a cagion d'esempio i *punti* sono formati quasi come piccoli *rombi*, o vogliam dire come i moderni *mostacciuoli*, cioè le *semibrevi*.

Meritano ancor qui di essere nominati per cagione delle melodie indicata due altri codici, uno della biblioteca casanatense in foglio segnato A R. 1. 8. L'altro della biblioteca Angelica in 4. D 3. 6. Il primo ha nella riguarda le seguenti parole. *Epistolae, Evangelia, lectiones, antiphonae, responsoria, gradualia, in missa et officio recitanda cum notis musicis. Codex membranaceus saeculi XIII. vel XIV.* Questa indicazione però è del tutto erronea; perciocchè il codice non avendo nel canto affatto le linee inventate da Guido sul bel principio del secolo XI. ed adottate rapidissimamente in men di trent' anni per tutta Europa, e mostrando esattissimamente la più bella forma delle note antiche, che io mi abbia veduto, debbe reputarsi per lo meno del secolo X. Questo codice ha eziandio il singolarissimo pregio non solo di essere *Messale plenario*, come dicevasi anticamente, ma di contenere esso solo il *Graduale*, l'*antifonario*, il *responsoriale*, l'*evangeliario*, il *lezionario*, e l'*orazionale*, ec. cosa da me non veduta in altri codici. E finalmente debb'essere stato in Roma assai noto, e reputato per uno de' più autentici e corretti della città; perciocchè all' adottarsi le righe inventate

soverchia quantità di *note*, che dava la spinta agli esecutori di abbreviare a capriccio il canto in maniera da sfigurarlo interamente.

nel canto da Guido Aretino si scrissero di nuovo tutti i libri con le righe per servigio delle chiese, e si ebbe la massima cura di valersi dei migliori esemplari: ora ho io veduto in Roma più codici rigati con le note precise di questo Casanatense senza righe, e segnatamente chi amasse di accertarsene può vedere il codice C 5. della biblioteca vallicellana indicato nell' indice: *Antiphonarium divinorum officiorum cum notis musicis ad usum monachorum ord. S. Benedicti inservientium ecclesiae S. Sixti. Codex saeculi XII.*

L' altro codice indicato della biblioteca Angelica D 3. 6. incanta a primo colpo d' occhio per la sua nettezza, e per il chiasso de' colori, e mostra incontanente la sua venerabilissima antichità. Varii scrittori parlano di questo codice. Il P. Angelo Rocca fondatore della biblioteca Angelica nel commentario *de particula Ss. Crucis in Apostol. sacrar. asservata* (opp. Angeli Rocca To. 2. pag. 263.) afferma, che questo codice fu scritto *circa annum MXXIX. ut videre est in quibusdam notationibus aut regulis de Cyclo solari, et lunari, de epacta, de anno bissestili, etc. quae ipsi graduali praepositae leguntur* (ora però non incominciano dal 1029. ma dal 1039.). Nel codice stesso poi scriss' egli il P. Rocca di suo pugno, come vi si legge ancor oggi sotto la prima Domenica dell' Avvento: *notae musicae a graecis desumptae sunt, ut ego ipse vidi Romae in collegio graeco, in quo hujus generis libri asservantur. Adde etiam quod hae notae musicae in hoc libro scriptae ab ipsis graecis me praesente et audiente, fuerint decantatae.* Povero il mio P. Rocca! Quanto di leggieri si fece illudere, benchè vantasse moltissima avvedutezza! Il giuniore mons. Gio. Battista Doni nella dissertazione *De musica sacra* (opp. T. 1. pag. 272.) vuole, che questo codice appartenga onninamente al secolo VII. *Quod pertinet ad cantum gregorianum, egregium illius monumentum, ac fortasse unicum superest in bibliotheca Augustiniana hujus urbis; codex videlicet antiquissimus (graduale inscribitur), et graegorianae aetati, ut adparet, vel suppar, vel paullo recentior.* Li compilatori dell' indice della biblioteca Angelica lo rendono al secolo XI. scrivendo alla indicazione del codice: *Graduale, seu antiphonarium cum notis musicis in campo aperto sine lineis et clave, ad morem illius temporis. Codex membranaceus saeculi XI.* Il P. Mabillon nel suo *Iter italicum* To. 1. pag. 91. afferma di aver veduto in Settembre 1685. nella biblioteca Angelica questo *antiphonale gregorianum ante annos sexcentos scriptum*: cioè nel secolo XI. Il B. card. Giuseppe Maria Tommasi nel riportare gli antichi libri di messe della chiesa romana (opp. To. 5. edit. Vezzosi) si serve in primo luogo di questo codice, lo contrassegna con la lettera A, e così alla pag. 35. ne parla: *Angelicae bibliothecae ad S. Augustinum in urbe antiphonarius membranaceus: qui cum in principio Paschalem computum exhibeat ab anno MXXXIX. circa eundem annum scriptus jure censeri potest. Is codex muti-*

Il Guidetti ansioso di concorrere a questo lavoro, anche per la parola avanzata con Gregorio XIII., che la correzione riuscirebbe felice-

lus est circa medium .... Caeterum codex iste id certe commodi habet, ut inde plura ex Gelasiano ritu ediscamus. Il P. Abb. Gerbert nell' op. *De cantu et mus. sac.* To. 1. pag. 343. così ne parla. *In antiquissimo codice bibliothecae Angelicae Romae, quem Angelus Rocca, ac Thomasius dilaudant, tropi varii intermixtis sequentiis cum notis musicis describuntur* (e nella nota *a*. ne riporta varii inseriti eziandio nel *Gloria*). *Codici huic bibliothecae Angelicae majorem antiquitatem quam saeculi XI. tribuunt jam poriti ad saeculum nonum usque referentes*. Ella è questa a dir vero una dissensione ben curiosa. Il P. Mabillon, ad i compilatori dell' indice della biblioteca Angelica assegnano questo codice al secolo XI. Il card. Tomasi ne precisa l' epoca circa al 1039. Il P. Rocca lo anticipa al 1029. Il P. Gerbert loda amendue i citati scrittori, ed essendo egli stato in Roma (benchè nel suo *Iter italicum* parlando della sua dimora in Roma mai non nomina la biblioteca Angelica, che pur vide, e vi esaminò il codice controverso, e ne trascrisse varii tratti, cha riporta nella sua op.) si contenta di dire, che gli eruditi non lo fanno più del secolo XI. ma sibbene lo portano al secolo IX. Mons. Doni lo vuole del secolo VII. Ed io che dirò? Dirò che non è della mia tenuità *tantas componere lites*. Tuttavia ciò che posso asserire francamente si è che le sedici prime carte, o pergamene non appartengono al codice, a vi sono state unite posteriormente o per commodo, o per conservarle. Ecco cosa contengono. Il primo foglio al diritto ha una tavola di segni, e vi si dice: *cursus lunae per duodecim signa*. Dal foglio 1. a tergo a tutto il foglio 4. v'è l' indizione, il circolo della luna, l' epatta, il principio della quaresima, della Pasqua, delle Rogazioni, della Pentecoste, della Settuagesima, ec. ec. dall' anno 1039. fino al 1120. Il foglio 4. a tergo è vuoto. Il ciel voglia che quel che segue sia della stessa precisa penna, non mancando alcun fondamento a discrederlo. Al foglio 5. si dice: *Incipit compotus Domni Gede presbitori de mensura, et concordia mensium*: e con questa operetta del prete Geda sono riempiti dodici fogli, cioè a tutto il fo. 16. Io ho osservato se la pergamena, o *fo*. 16. fosse unito naturalmente con il fo. 17.; vedesi però benissimo, ch' è affatto staccato. Occupa tutta la prima pagina, ossia il diritto del *fo*. 17. un quadro rappresentante la *Visitazione di S. Elisabetta*: a tergo incomincia con l'avvertimento al lettore per fissare la prima domenica dell'avvento: *notum sit omnibus, ut quicumque adventum domini* ec. dopo vi sono i noti versi come trovansi in moltissimi codici, e sono anche riportati dal Tommasi: *Gregorius Presul* ec. e più in basso: *Dominica prima de adventu Domini statio ad S. Andream post presepe*. Segue il *fo*. 18. V'è al diritto un altro quadro rappresentante il Salvatore in ovato retto da due angeli, e sotto le lettere majuscole *ad te levavi animam meam* con le note antiche al di sopra, e quinci in poi progredisce egualmente, meno alcuni fogli mancanti nel mezzo e nel fine. Io, torno a ripetere, per quanto abbia svolto e rivolto questo codice, ho sempre mai dovuto con-

mente, si offerì al Pierluigi per allestire la prima delle due ridette opere sotto la sua direzione, conoscendo bene di non poter in modo alcuno accollarsi il peso della seconda. E così fra lor si convenne.

Correva già il quarto anno, cioè il 1580. dacchè il Pierluigi, ed il Guidetti travagliavano ai respettivi lavori, quando si pubblicò in Ve-

chindere, che veramente incomincia al fo. 17. che la miniatura della *visitazione di S. Elisabetta* è il vero frontispizio del codice: e che le precedenti 16. pergamene gli sono state appiccate sul dosso affine di conservarle, o per altro qualsivoglia motivo da taluno che lo fece legare. Questa ragione chiarissima e certissima indusse a mio divisamento il *P. Gerbert*, e gli eruditi ch' ei cita, a tener questo codice per lo meno del secolo IX. di fatto, volendo egli il P. Gerbert dimostrare contro il card. Bona, e contro D. Domenico Giorgi, che la introduzione dei tropi, o seguenze, o ritmi che dir si vogliano, precede il secolo XI: io, dice, non opporrò loro il Durando, che attribuisce i *Tropi* a S. *Gregorio magno*: non il *Le Beuf*, che ne riporta alcuno del secolo IX.; ma: *potuisset doctissimus Georgius vel Romae videre codices majoris quam saeculi XI. antiquitatis Tropis, prosisque refertos*; e quì gli cita con le parole sopra recate il codice dell' Angelica comunemente dai periti tenuto del secolo IX. *huic codici majorem antiquitatem quam seculi XI. tribuunt jam periti, ad saeculum nonum usque referentes.* Ora, io rifletto, quale audacia non sarebbe stata ella mai questa? E quale sfrontatezza, il citare un monumento come appartenente al secolo IX. mentre ha per prima marca l'anna 1039? Ed opporlo al P. Giorgi non solo versatissimo nelle ecclesiastiche antichità, ma che poteva rispondergli, a confutarlo con il solo argomento di avere appunto veduto il codice, e di avervi letto l'anno 1039. per primo anno del computo ecclesiastico? Il P. Gerbert però non era un letteratuzzo impostore, ed egli solo aveva veduti e consultati nelle biblioteche di Germania, di Francia, d'Italia, e di Roma più codici di moltissimi letteratoni insieme uniti. Ond' è chiaro, ch' egli aveva conosciuto apertamente co' suoi occhi, ed avevano insiem con esso lui veduto altri eruditi, che i primi sedici fogli di questo codice non gli eran proprii, ma aggiunti posteriormente, e così lo oppose al Giorgi, dovendo il codice vero farsi rimontare per lo meno al secolo IX., cioè tra il fine del secolo VIII. ed il principio del IX. per la ragione ulteriore già sopra da me accennata: (no. 522.) che questo codice, come pur l' altro della stessa biblioteca angelica, R 4. 38. ha fra le note le *lettere minuscole* appostevi dai nostri cantori a' tempi di Carlo Magno, affin di rammentare ai cantori francesi ed alemanni le belle maniere del canto romano. Ed ecco in fine il perchè gli editori del nuovo messale romano sotto S. Pio V. fecero imprimere in esso anche le modula per il canto del *Gloria in excelsis Deo*, del *prefazio*, del *pater noster*, dell' *ite missa est*, e dell' *exultet*, perchè senza controversia le trovarono uniformi in tutti i codici della più remota antichità.

nezia per le stampe di Pietro Liechtenstein, patrizio di Colonia, il *graduale* e l' *antifonario*, nel cui fine v' ha eziandio l' *innario*, corretto ed emendato nelle *parole* e nel *canto*, giusta il decreto del *S. concilio di Trento*, ed a norma del nuovo *breviario* e *messale* del sommo Pontefice Pio V. (529). Chi sia l' autore dell' immenso lavoro di questi due

(529) So che questa edizione del Liechtenstein non è l'unica opera uscita alla luce dell'anno 1567. in cui Gregorio XIII. commise la correzione del *Graduale* e dell'*Antifonario Romano* al Pierluigi fino all'anno 1582. in cui il Guidetti associato dal Pierluigi al lavoro, pubblicò la prima opera in esecuzione degli ordini del lodato Pontefice: tuttavia da me questa sola è citata, perchè questa è l'unica opera corretta nelle note, e nelle parole a norma del decreto di s. Pio V. e del nuovo breviario. L'altra opera che v'ebbe di quella stagione si fu il Graduale *de Tempore* con il proprio *de Sanctis* dell' ordine Certosino, impresso in Parigi nel 1578. per uso dei religiosi del nuovo magnifico monastero della Madonna della buona speranza, fondato nel 1563. del card. Carlo di Borbone, detto giuniore (fu creato cardinale li 9. Gennajo 1548., e morì prigione in *Fontenay le Compte* nel 1590. in età di 67. anni non compiti) in Gaillon nella Normandia dioc. di Evreux. Questo Graduale fu tratto precisamente tanto nelle parole, quanto nelle note da un codice correttissimo della gran Certosa. Io fortunatamente posseggo un'esemplare di questa edizione, ed il bellissimo codice Certosino originale onde fu tratta, il quale appartiene al secolo XIII. Ecco il frontispizio del Graduale impresso. *Graduale Ordinis Cartusiensis Parisiis, ex officina G. Chaudiere* 1578. a tergo si legge: *Excudebat spectabilis vir Guillermus Chaudiere librarius Iuratus almae universitatis Parisiensis cum licentia et privilegio reverendi patris D. Bernardi, majoris Cartusie Prioris, ac totius Ordinis Cartusiensis ministri generalis secundum exemplar Gradualis missi a Cartusia. Cura et impensis Cartusie Gallionis, a reverendissimo et illustrissimo Principe D. Carlo Cardinale e Borbonio, legato Avinionensi, Rothomagensi Archiepiscopo, ac Primate Normanie, recens fundate sub titulo beate Marie bone Spei. Quod opus absolutum est prim a Martii* 1578. Conserva questo Graduale anche più del sopraccitato impresso dal Liechtenstein tutte e singole le note antiche, ma benissimo impresse, ed alla foggia moderna, conforme anche migliori di quelle del Liechtenstein. Vi si veggono le lunghissime tirate di note sopra una sola sillaba: la note fino al numero di cinque ripetute nella stessa precisa corda sopra una sola sillaba: le *Neume* in prodigiosa quantità, ec. In una parola è egli interessantissimo per chi non ha mezzi da consultare gli antichi codici. Nel fine vi sono per disteso il *Kyrie*, e *Gloria* per la Domenica, per i Doppi, per la Madonna, e per le solennità: il Credo Domenicale: il *Sanctus*, e l'*Agnus* per i dì solenni, e per i non solenni: le modulé per il *Flectamus genua*, e per il *Levate*, per l'*Humiliate capita vestra Deo*, per il *Benedicamus Domino*, e per l'*Ite missa est* feriale, e della Pasqua ec.

volumi in foglio grande, chi ne desse l'ordinazione, chi ne segnasse l'approvazione tutto mi è ignoto. Il frontispizio e l'indice sono ciò che puramente vi si legge: inutilmente si cercherebbe dopo due secoli e mezzo quanto fu nella edizione occultato. Ecco il frontispizio del graduale, cui corrisponde respettivamente l'altro dell'antifonario. *Gloria Christo Domino Amen. Graduale sacrosancte romane ecclesie integrum et completum tam de tempore quam de sanctis juxta ritum missalis novi ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, et Pii quinti Pontificis maximi jussu editi: nunc primum accuratissime impressum, summaque diligentia tam in textu quam in cantu emendatum. Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis, Hymno Angelico, ac symbolo decantando romana utitur ecclesia.* 1579. *Venetiis ex officina Petri Liechtenstein: latine: lucidus lapis: Patricii Agrippinensis*. Nell'ultima pagina si legge. *Anno Christi Redemptoris* 1580. *Venetiis. Ex officina Petri* etc. ut sup.

Il pregio di questi due volumi è singolarissimo, perchè il canto de' medesimi fu tratto da esemplari se non ottimi, certamente buoni, e corretti; onde vi si conserva l'antico canto senza cangiamento almeno notabile. Chi non avesse comodo di consultare i codici può assicurarsi, che quanto contiensi in questi due volumi, tutto a molti di essi è conforme. Tre cose peraltro meritano di esser notate in questa edizione. Primieramente le note vi sono troppo ammassate, ed in un coro di molte persone ne verrebbe confusione anzi che nò. In secondo luogo la impressione delle note è non di rado trascorsa dalle righe, e così le note rimangono incerte se debbano piuttosto appartenere alla riga ovvero allo spazio: cosa incomodissima per chi non sa. Finalmente vi si trovano tutte le figure o note già di sopra menzionate, cioè la *Triplicata*, la *Quilisma*, l'*Obliqua*, la *Sovrapposta* etc. onde non così di leggieri s' intende. Tuttavia io mi tengo ben contento per averne fatto acquisto un dì da un Libraio in Foligno: e non saprei citare ove possan trovarsene altri esemplari. Il Pierluigi però ed il Guidetti in vedendo siffatta edizione dovettero in parte disanimarsi, e rallegrarsi in parte. Il primo vi scorse prevenuto il suo lavoro, quanto alla correzione del canto e delle parole: ma contenendosi in questi volumi quasi tutte le note usate per

gli antichi tempi, rimaneva alla sua futura opera il pregio di falcidiare lodevolmente l'inopportuna ed inutile quantità delle portate di sillaba, e delle neume. L'altro, il Guidetti, poteva, egli è vero, essere creduto compilatore sopra i due volumi veneti, e non vero correttore del canto sopra i codici romani; restavagli però intatta la gloria di ciò che voleva inserire di nuovo nel suo libro. E così amendue se dapprima caddero di animo, accrebbero quindi la lena ai respettivi studi, onde tirare a compimento le opere convenute.

Finalmente il Guidetti nell'anno seguente 1581. condusse a fine il primo suo lavoro, come egli stesso lo chiama: *opus nullius quidem ingenii: multarum tamen vigiliarum*. Tuttavia spetta al Pierluigi di rivederlo, esaminarlo, e supplire a quanto vi manca. *Ac licet in musicis notis*, così di nuovo il Guidetti medesimo nella dedica, *collocandis, coniungendis, separandis, augendis, expungendis cum vetustis vaticanae nostrae basilicae, tum recentioribus antiphonariis, ac psalteriis usus fuerim; nequaquam tamen, aut illis, aut iudicio meo fidere volui, sed viro musicae artis facile principi Ioanni Petro Aloysio praenestino capellae nostrae magistro, opus totum inspiciendum, ac corrigendum tradidi, quod ille pro ingenita sibi humanitate efficere non est gravatus*. Il Pierluigi vi pose di fatto l'ultima mano, e lo rese ben presto completamente nel suo genere perfetto. *Ioannes Petrus Aloysius praenestinus* è il Guidetti, che chiude il discorso nel luogo citato, *me in eam opinionem adduxit ut credam librum hunc pro emendatissimo, atque absolutissimo in hoc genere haberi posse*.

Umiliò allora il Guidetti a Gregorio XIII. questa sua prima fatica diretta, sostenuta, ed emendata dall'opera del Pierluigi in esecuzione di una parte della correzione ordinata dallo stesso sommo Pontefice, e ne ottenne la privativa dell'impressione e della vendita per dieci anni in data dei 13. Novembre 1581. Il Papa però non accettò la dedica, ed ei nominolla al R^mo^.. capitolo vaticano, con il seguente frontispizio. *Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae, et aliarum cathedralium, et collegiatarum ecclesiarum* (530) *collectum ope-*

(530) Il P. Martini nell'indice degli autori posto al fine del tomo 1. della *Storia*

ra Joannis Guidetti Bononiensis, eiusdem vaticanae basilicae clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregorii XIII. capellani. Permissu Superiorum. Romae apud Robertum Gran Ion Parisien. 1582. Il plauso di quest' opera pe' suoi pregi di essere chiara nel metodo, corretta nelle note, esatta nelle indicazioni, sicura nelle fonti, utilissima a tutti gl' inservienti dei cori fu veramente straordinario, onde v' ebbe d' uopo per soddisfare alle immense richieste di ripeterne ben presto due altre edizioni una nel 1589. l' altra nel 1600. e così di tratto in tratto per la stessa scarsezza di esemplari in commercio ne sono state replicate altre edizioni (531). So bene, che per essere quest' opera nelle mani di tutti, graverei di soverchio il lettore, se volessi quì precisare ciò che vi si contiene, e l'ordine che vi si è seguito: tuttavia non posso dispensarmi dall' indicar brevemente quel che v' ha di fisso, e da quali scaturigini trasse egli il Guidetti le modulc che vi reca.

La semplicissima modulazione del *Domine labia mea aperies*, e del *Deus in adiutorium meum intende* con le respettive risposte del coro, tanto per il rito doppio e solenne, quanto per il semplice, e feriale, riportata dal Guidetti non è nuova, non corretta, ma così precisamente usavasi in tutti i cori di Roma a norma delle antichissime immemorabili tradizioni.

della musica pag. 457. vorrebbe far credere, che il Guidetti nel 1582. facesse imprimere il *Direttorio* del coro soltanto *ad usum Basilicae Vaticanae*; e che nelle seguenti edizioni vi fosse posta la giunta *ad usum omnium Ecclesiarum.* Ei però cade in equivoco; perciocchè se il Guidetti non pose da principio l'*omnium Ecclesiarnm* titolo soverchiamente fastoso, scrisse sibbene con più di modestia, ma con eguale estensione per la verità: *ad usum sacrosanctae Basilicae Vaticanae, et aliarum Cathedralium, et Collegiatarum Ecclesiarum.*

(531) D. Gio. Francesco Massani ristampò lo stesso direttorio con piccolissime giunte. Roma 1604. Lo ristampò il canonico D. Florido Silvestri di Barbarano, corretto ed emendato. Roma 1642. D. Niccolò Stamegna maestro di S. Maria Maggiore lo ristampò con varie giunte. Roma 1665. E dopo altre edizioni è stato anche dato alla luce da D. Francesco Pelichiari Casinense maestro del Canto Gregoriano nel Collegio Germanico. Ungarico per le stampe di Gio. Maria Errico Salvioni, stampatore vaticano nel 1737. nella quale edizione finalmente il Pelichiari tolse del tutto le note con il semicircolo puntato, e senza punto, e si servì delle figure lunga, breve, semibreve.

tuttavia non è monotona, non infastidisce, non istucca, ed a simiglianza del canto del *Prefazio*, e del *Pater noster*, ha un certo bello a se, che la rende sempre mai gradevole. Siccome ho di sopra accennato, il canto piano delle lamentazioni non era comunemente in uso: ed io conosco le sole tre lamentazioni del terzo mattutino delle tenebre esistenti nel codice segnato R 32. della biblioteca vallicellana. Ora da questo codice appunto, o da altro simile a me ignoto, è tratta la melodia assegnata dal Guidetti alle sue lamentazioni: vi si veggono però alcuni piccoli cambiamenti, ma così ragionevoli, e di tatto cotanto fino, che la rendono più eguale, più divota, più sentimentale, e che io gli ho per lavoro del Pierluigi. Il Sommo Pontefice Sisto V. fin dal primo anno del suo pontificato ordinò, che nella nostra cappella, in cui fin dalla metà del secolo XV. si cantavano le tre lamentazioni di ciascun giorno in canto figurato, si modulasse per l'avvenire, siccome si osserva anche al dì d'oggi, la sola prima lamentazione di ciascuno dei tre mattutini in canto figurato, e le altre due si cantassero giusta la maniera proposta dal Guidetti (V. il cap 6. di questa sez. 3.) il quale nella dedica al lod. pontefice dell' uffizio della settimana santa di cui fra non molto si dovrà ragionare, glie ne rese le dovute grazie. *Praesertim cum sanctitas vestra lamentationes, quas ego ad musicam rationem, usumque nostrorum temporum restitueram, in pontificio sacello (ut mihi cantores retulerunt) voluerit decantari.*

Le module del canto per l'*epistola*, *vangelo*, *orazioni*, *lezioni*, *profezie*, e *capitolo* recate dal Guidetti non erano nuove nelle basiliche di Roma (532). La nostra cappella usava precisamente siffatte melo-

(532) Anche la basilica vaticana usava per l'epistola, vangelo, orazioni, lezioni, profezie, e capitolo le melodie riportate dal Guidetti. Fin dall'anno 1574. erano stati di nuovo trascritti i capitoli in nota per servigio delli cantori, siccome apparisce dal seguente ordine del canonico Gio. Paolo Ghiselli prefetto della cappella Giulia (V. il Censuale MS. della ridetta cappella) *R. Mr. Filippo Benefiziato di S. Pietro, et Exactore della cappella Iulia pagherete a Mr. Giovanni da Palestrina Mo. di cappella Iulii dodici, e sono per le carte pecore baj. cinquanta, et per la copertura e legatura del libro delli capituli delli cantori accomodati da noi baj. settanto, che in tutto sono julii dodici, e metteteli a conto del mio salario* (il canonico prefetto aveva

die da tempo immemorabile, come vedesi in molti libri del nostro archivio. Ed a motivo che gli antichi nostri colleghi predecessori erano per lo più oltramontani, ed avvezzi ad altre cantilene, si prescrive nel cap. 57. della nostra costituzione (V. Gerbert loc. cit. pag. 396), che: *Novi cantores debent instrui ab antiquioribus de modo cantandi ipsas lectiones, et prophetias* ec. E tanto si era nella cappella apostolica esatti in osservare le particolari maniere dei canti ridetti, non solo da noi, ma eziandio dai vescovi, e dai cardinali celebranti, per fin dal Papa, che Paride Grassi maestro di ceremonie di Leone X. imputò a gravis-

mensili scudi dodici). *Che ec. 2. Novembre 1574. Io Paulus Ghisellus Cancus. et Magister Capellae.*

A questo proposito io non so disciorre un dubbio, che mi nacque in leggendo nel Censuale medesimo il seguente ordine del canonico Cenci, segnato li 23. Decembre 1568. poco più di cinque mesi dopo la data della bolla di S. Pio V. per la riforma del Breviaro. *R. Mr. Vincenzo Rago pagherete a Mr. Giovanni Animuccia Maestro dei Cantori della Cappella scudi venticinque di moneta, quali sono per la fatica et spesa, che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e far scrivere a sue spese l' infrascritti Hinni, Mottetti, et Messe, che di nuovo per nostra commessione egli ha composto nel presente anno, le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del Concilio di Trento, e dell'Offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri. Nota delle composizioni. L'Hinno Aures ad nostras per la quadragesima, l'Hinno della Trasfigurazione, cinque Hinni delle Ferie, l'Hinno Exultet caelum in tono natalis, l'hinno Deus tuorum militum in tono ut supra, l'hinno Salvete flores martyrum in toto ut supra. Un mottetto a 4. voci per la vigilia di Natale quando passa il Papa. Un mottetto a 5. Puer natus est nobis per il giorno del capo d'anno. Un mottetto a 6. per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa, un mottetto a 4. Ascendens Xtus in altum per quando passa il Papa. Un hinno Exultet caelum laudibus in tono ordinario, un hymno iste confessor in tono ut supra, l'hymno Iesu corona virginum in tono ut supra l'ymno ave maris stella. Una messa a 5. della Madonna. Due messe a 4. della Madonna. Di Casa li 23. di Decembre 1568. Gaspar Cincius Cancus. et Magister Capellae.* Ora io dico: qual necessità v'era di far comporre e mottetti, e inni, e messe secondo il nuovo Breviario, se i mottetti e le messe nulla non han che fare con il Breviario: e gl'inni non da S. Pio V. ma furono corretti ed emendati da Urbano VIII. con di più che fu da questo Pontefice dato il permesso alla basilica vaticana di continuare a servirsi degl'inni antichi, come le era stato accordato da S. Pio V. di non cambiare l'antica *versione itala del salterio*, di cui la medesima tuttora fa uso? Spetta agli eruditi la soluzione del dubbio.

sima colpa al suo collega Bernardino l'aver insegnato erroneamente al nominato sommo Pontefice la cadenza dell'orazione nel fine del mattutino delle tenebre, e lascionne nel suo diario MS. la seguente memoria: *Die Mercurii anno 1514. In officio tenebrarum . . . Papa in fine dixit orationem, sed culpa Bernardini erravit in ultima sillaba ultimi verbi, quia illam sillabam debuit deprimere pronuntiando. et non fecit, sic male docente ipso Bernardino, alia vice instruatur melius.*

Le melodie dei *benedicamus Domino* sono tratte da quelle degl'*ite missa est*, siccome vedonsi comunemente ne' codici. E sono anche dei codici le varie module per la intonazione dell'*inno angelico*, del *credo*, e dell'*inno Ambrogiano*. Anche di queste module si teneva molto conto nella cappella apostolica: se non che per la intonazione del *gloria*, v'era lo stile di modular sempre in qualunque si fosse solennità, o festa la melodia detta oggi di rito doppio, siccome vedesi nel ceremoniale MS. per uso della cappella pontificia del soprallodato Paride Grassi (533). Ed a questo proposito non debbo occultare ai lettori la noti-

(533) *Caeremoniale ad usum Pontificiao Capellae opus Paridis de Grassis Bononionsis* (MS. prezioso di mia pertinenza) cap. 32. *Vetustissimus nostrae papalis capellae mos habet pro intonatione hymni Angelici, cujus initium est gloria in excelsis Deo, ut semper unico dumtaxat tono celebrans utatur quisquis sit, sive Pontifex, sive cardinalis, sive prelatus, idest celebrans tam in diebus, et solemnitatibus paschatis, quam gloriosae Virginis, et Apostolorum, ao quorumvis sanctorum martyrum, out confessorum, nempo in his omnibus nulla prorsus musicalis toni diversitos intercedit, sed omnino semper idem cantus servatur, et per easdem notas, sive characteres, videlicet*, ut, re, fa, fa, fa, mi, fa, sol, mi, sol, fa, mi, mi, *non autem ille alius, qui particularis de beata Virgine dicitur osse; vel potius monasticus per notas*, sol, la, sol, fa, sol, sol, ec. *sed nec minus alius quem dominicalem dicunt per notos*, re, sol, fa, mi, fa, sol, ec. *et denique ut regulam breviter oxponam concludo, unicum esse tonum omnibus festivitatibus communem, quem primo loco posui, et eo indifferenter ac semper capella papalis utitur quoad intonationem hymni praedicti, non autem quoad chori prosequtionem . . . quom utiquo diversitatem cantandi diaconus in versu pro conclusiono missao, qui est* · Ite missa est, *servare consuevit; namquo diversimode ipso dictum versum conclusionis missalis cantat, prout etiam chorum diverso cantu usum fuisse cognoverit: quae sunt nostrae capellao documenta regularia obsorvata.*

zia, quantunque stravagantissima, cioè che Giacomo Gaetano cardinal di S. Giorgio non ebbe difficoltà di rassomigliare al pavone il sommo Pontefice Clemente V. perchè intonò con una melodia non consueta, e con voce sgradevole il *Te Deum* nella solenne canonizzazione di S. Pietro Celestino celebrata in Avignone, ove trovossi presente il ridetto cardinale. Tanto si era rigidi nella nostra cappella circa l'esattezza del canto ecclesiastico!

Dixit, et inde Pater jubilans in cantica surgit,
Teque Deum laudamus, ait, vocisque sonorae
Haud decor enndcet pavonis imagine: cuncti
Id peragunt, laetique canunt etc. (534)

Il canto delle litanie recato dal Guidetti è il preciso canto usato mai sempre nella nostra cappella, ed anche comunemente in Roma. Possono vedersi fra gli altri libri, che lo hanno, anche i due bellissimi graduali del nostro archivio notati co' numeri 5. e 12. fatti scrivere dal cardinal Pietro Barbo, il quale nell' anno 1464. fu eletto sommo Pontefice, e prese il nome di Paolo II. Nel fine degl' indicati due volumi leggesi: *Ad honorem Dei. Reverendissimus in Christo Pater, et Dominus, Dominus Petrus Barbo tituli S. Marci Presbiter cardinalis Venetiarum scribi fecit praesens graduale suis expensis.*

Il tono in fine del *confiteor* per le messe pontificali, ed il tono per la *pontificale benedizione* si trovano comunemente ne' libri del secolo XV. e della prima metà del XVI. siccome lo riporta il Guidetti.

Scrisse il Guidetti tutto il canto di questo libro per chiarezza e semplicità con due sole figure di musica, cioè con la breve, e con la semibreve: e scansò del tutto la triplicata, la quilisma, la doppia, la lunga, l'obliqua, e la sovrapposta, che vide pur in tutti i libri del

(534) Acta SS. Bollandi. mense Majo. T. 4. *Iacobi cardinalis S. Georgii ad velum aureum, coaevi, et in papatu familiaris.* De canonizatione S. Petri Caelestini. Lib. 2. cap. 8. versu 148. segg. pag. 479.

secolo XIV. fino a' suoi dì. Se non che affin di rendere all' esecuzione del canto quanto più poteva di forza, ed anche un' ombra di ritmo, o almen di numero propose la breve con il semicircolo; la breve con il semicircolo avente un punto nel mezzo e la breve unita e legata per un semicircolo con la semibreve. Quindi avvertì nella prefazione, che la semibreve si sostenesse con la voce la metà della durata della breve, ossia la metà di un tempo: la breve si sostenesse un tempo: la breve con il semicircolo un tempo e mezzo: la breve con il semicircolo avente un punto nel mezzo il doppio della breve, ossia due tempi, ed in fine, quando si trovassero la breve, e la semibreve unite e legate per un semicircolo, si dovesse la sillaba sottoposta pronunziare due volte: *Syllaba subiacens levi quodam spiritus impulsu pronunciabitur, perinde ac si duplici scriberetur vocali, ut Doominus pro dominus, sed cum decore et gratia, quae hic doceri non potest* (chi ne bramasse un' esempio pratico vada in S. Maria sopra Minerva, ed udirà i RR. PP. Domenicani, che rispondono nella messa cantata, appunto: *Et cum spiritu tuoo*): per le quali parole si conosce, che ancora di que' tempi rimaneva un barlume delle note doppie, e triple, dette anticamente: *Centon*: *Pressus*: *Minor*: *Maior*: e dal secolo XIV. fino al Guidetti: *duplex*; *triplex*: *dopppia*, *triplicata*.

In continuazione di questa prima pubblicò il Guidetti la seconda opera molto manco sua del *Direttorio*. Questa si fu il canto del *Passio* secondo i quattro vangelisti, ch' ei diede alla luce nel 1586. con privativa accordatagli dal sommo Pontefice Sisto V. in data dei 17. settembre 1585., e dedicolla a Guglielmo conte palatino del Renò, e duca di Baviera con il seguente frontispizio: *Cantus ecclesiasticus passionis Domini Nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam, et Ioannem. Iuxta ritum capellae S. D. N. Papae ac sacrosanctae basilicae vaticanae a Ioanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicae clerico beneficiato in tres libros divisus; et diligenti adhibita castigatione, pro aliarum ecclesiarum commoditate, typis datus. Romae, apud Alexandrum Gardanum* 1586. Segue la dedica: *Serenissimo Domino Domino Gulielmo Comiti Palatino Rheni, utriusque Bavariae duci Domino meo clementissimo. Cum passionis Do-*

minicae cantum etc. (535). Confessa lo stesso Guidetti nella dedica di aver tratto di peso il canto del passio dai libri MS. della nostra apostolica cappella, e della basilica vaticana: *Eum ex manu exaratis pontificii sacelli, vaticanaeque basilicae libris rescriptum, nunc primum in lucem edo.* Aggiugne poi di averlo diligentemente restituito alle regole musicali, ed adattato all'uso moderno: *Ad musicam rationem, usumque nostrorum temporum diligentissime restitutum edo*. Queste parole per altro, e sia detto in buona pace di tanto proba persona, non sono del tutto vere: perciocchè pubblicò egli il canto del Passio tal quale trovollo nei libri della sua basilica, e della nostra cappella (se pur è vero che dai nostri predecessori gli furono mostrati), e non cambiò di luogo nemmeno una nota; solo, o per proprio parere, o per consiglio del Pierluigi aggiunse talvolta alle figure brevi il semicircolo, e congiunse anche con il semicircolo la breve e la semibreve, siccome aveva fatto nel direttorio, lo che in somma non meritava l'ambizioncella del *diligentissime restitutum*. Chi bramasse accertarsene può consultarne non solo i nostri libri nel nostro archivio, ma eziandio nell'archivio musicale della proto-basilica lateranense il volume segnato N.° 97. (535), il

(535) Anche di quest' opera del Guidetti sono state fatte varie edizioni. Io ne ho vedute le segnenti. *Cantus ecclesiasticus Passionis... typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus. Romae, apud Aloysium Zannettum* 1604. - *Cantus Ecclesiastieus Passionis... typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus. Romae; ex typogr. Andreae Phaei* 1637. *sumptib. Io. Dominici Franzini sub signo fontis. Cantus ecclesiasticus Passionis... typis datus, et Clementis VIII. auctoritate recognitus. Romae. Sumptib. Antonii Poggioli sub signo Martelli* 1643. - *Cantus eeclesiasticus Passionis ... typis datus, et Urbani VIII. auctoritate recognitus. Romae, ex typogr. Marci Antonil, et Horatii Campanae*; *sumptib. Io. Baptistae Caifabri sub signo crucis Genuae* 1689.

(536) Questo prezioso volume MS. dell' archivio musicale della proto-basilica lateranense, segnato num. 97. della scanzia I. è una copia dei quattro passii tratta dai nostri libri: al fine vi si legge: *Per Ioannem Baptistam Cereum clericum lateranensem editum anno Domini* 1567. Ciò che mi sembra degno doversi rilevare in questa copia si è, che in essa non apparisce segno di *b molle* nella cadenza delle parole del *vangelista*, o *testo*, che dir si voglia, allorchè segue la *turba*. Le note sono *ut*, *re*, *mi*, *re*, *ut*, *re*, *re*, *ut*. In tutte l'edizioni è stato apposto al *mi* il *b. molle* per il mo-

quale fu scritto nel 1567, cioè diciannove anni prima che il Guidetti pubblicasse il suo Passio, e si vedrà quivi il canto dei quattro passii tal quale al canto proposto dal Guidetti. Nè debbe ciò recar maraviglia: perciocchè si cantava il passio nella nostra apostolica cappella da tre cappellani cantori per lo meno fin dal secolo XIII. (537). Le due

derno pregiudizio, che nel *quinto modo*, o *tono* debbe porsi il *b. molle* in *chiave*; ed in conseguenza se il *mi* non ascende al *fa*, vi si debba cantare il *b. molle*: onde guastasi totalmente la natura del *modo*, siccome è stato già di sopra avvertito. Ora tanto in questo MS. quanto nei libri della nostra cappella non v' è affatto al *mi* suddetto il *b. molle*; e così cantando senza *b. molle* siccome noi lo cantiamo, produce il vero buon effetto.

(537) Che nella cappella apostolica si canti il *passio* costantemente da tre cappellani cantori fin dal principio del secolo XV. ed anche più in dietro v' ha l' irrefragabile testimonianza di Agostino Patrizi cerimoniere della lodata cappella sotto Pio II., Paolo II. Sisto IV., ed Innocenzo VIII. L' ultimo de' nominati sommi Pontefici commise al Patrizi di compilare un libro ceremoniale di tutte le costumanze in uso della cappella apostolica, per averne in perpetuo un codice accertato da consultare ne' dubbi. Si prestò il Patrial all' incarico, e terminata l' opera, dediconne il MS. allo stesso Innocenzo VIII. sotto il dì 1. Marzo 1488. Cristofano Marcello trovò il modo di avere nelle mani questo libro, e fecelo imprimere in Venezia nel 1516. dedicandolo a Leone X. Giuseppe Catalano dell' Oratorio di S. Girolamo della carità ne fece dopo altre molte una nuova edizione con dottissimi commentarii. Ora da questo ceremoniale ricavasi ad evidenza che già prima di Niccolò V. il quale fu eletto sommo Pontefice nel 1447. cantavano il *passio* nella cappella pontificia tre cappellani cantori; perciocchè vi si dice nel lib. 2. tit. 1. che, *tre cappellani cantori* debbon cantare giusta l'antica consuetudine il *passio*, presente, ovvero assente il sommo Pontefice: che, volendo il Papa esso stesso pontificare sia nella Domenica delle palme, sia nel venerdì santo, come fece moderoamente sull' esempio degli antichi suoi predecessori Niccolò V. in tal caso può dire il *passio* dal pulpito il cardinale che ministra da diacono: ma non volendolo egli dire, quantunque pontifichi il Papa spetta a tre cantori cappellani di cantarlo (cap. 39. de Domin. in palmis Papa praesente): *Dum cantatur tractus, clerici capellae portant paramenta ad locum, ubi sunt cantores, ibi tres ex eis dicturi passionem parantur, etc. Circa finem tractus movent se a loco ubi se induerint, et ille qui evangelistam aget, portat librum, et praecedit; sequitur judaeus, deinde Christus: faciunt reverentiam altari, et Papae deinde ascendunt ad osculum pedis Papae, unus post alium prout venerunt; deinde vadunt ad locum evangelii consuetum, ubi passionem cantare debent, etc.* (cap. 40. de off. Domin. Palmar. Papa celebrante): *Passionem cantabunt tres cantores, more consueto,*

basiliche vaticana e lateranense, ove tuttavia si declamava dal diacono, fecero istanza circa il 1567. ai nostri predecessori di aver copia del can-

si cardinalis diaconus eam noluerit cantare: si autem cardinalis cantare voluerit, ut antiqui factitarunt, servabitur etc. (cap. 51. de IV. fer. majoris hebd. Papa praesente): *Dum cantatur alius tractus portantur paramenta ad cantores, et tres ex eis parantur pro passione cantanda... Et eum perventum est per cantores ad locum ubi dicitur: et inclinato capite: Papa etc.* (cap. 54. de off. diei veneris Papa celebrante). *Si in Parasceve Papa voluerit ipsemet celebrare, quod antiquitus Romani Pontifices, et nostris etiam diebus Nicolaus quintus facere consueverunt, tunc etc. Consuevit antiquis temporibus, ut legi, diaconus cardinalis evangelii cantare passionem, quod si facere voluerit diaconus ipse etc. Si autem diaconus non cantabit passionem, tunc tres cantores habitu et ordine praedicto cantabunt passionem*. Per le quali chiarissime parole riman dimostrato, che nella pontificia cappella anche prima di Niccolò V. tre nostri cappellani cantori cantavano il *Passio*, tolto solo la circostanza, che il cardinal diacono, celebrando il Papa, avesse voluto esso cantarlo tutto di per se, lo che non sempre avveniva, ed allora subentravano i tre cappellani cantori anche nel pontificale dello stesso sommo Pontefice.

Che se mi si domandasse in qual maniera il cardinal diacono dicesse tutto il *passio*; io risponderei, ch' ei lo leggeva, siccome si esprimono gli ordini romani: *diaconus legit passionem: diaconus dicit passionem: diaconus lecturus passionem etc.* E solo cantava le parole *Eli Eli lammasabactani: hoc est: Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me!* Siccome dimostrasi per i varii codici supraecitati (V. la nota 523.) scritti a' tempi di Niccolò V., e di Sisto IV. per servigio dei medesimi sommi Pontefici, ossia della cappella apostolica.

Convien poi notare, che anche fin dal secolo XIII. dovevano sovente i cardinali diaconi, celebrando il sommo Pontefice, ricusarsi di declamare tutto il *passio*, come fatica intollerabile, ed in tal caso dovevano fin da quell' epoca cantarlo tre nostri cappellani cantori, percioechè Guglielmo Durando vescovo di Menda, morto in Roma il 1. Novembre 1296. nel *Rationale divinor. officior.* lib. 6. cap. *de fer. 2. post Dominic. in ramis palmar.* afferma, che tre erano le melodie, onde cantavasi a suo tempo il *passio*; cioè, modulavansi dolcemente le parole del Redentore, le parole del testo dicevansi nel tono del vangelo, e le parole degli ebrei si proferivano con alte grida, e voce aspra: *Non legitur tota passio sub tono evangelii, sed cantus verborum Christi dulcius moderantur: evangelistae verba in tono evangelii proferuntur: verba vero impiissimorum judaeorum clamose, et cum asperitate vocis*. Lo che, siccome ognun conosce, non poteva eseguirsi se non con gravissimo stento da una sola persona, massime nella lunga durata del *passio*: non conveniva certamente ad un cardinale; ed io ultimo non sarebbe egli stato, che una vera scena da teatro.

to del passio, come si cantava nella nostra cappella: fu accordato il favore richiesto: ed ecco il perchè erano interamente conformi i nostri

Debbe però rilevarsi in ossequio della verità, che siffatta maniera di cantare il *passio* nella cappella apostolica con le tre differenti melodie indicate dal Durando non dovette essere sempre e costantemente in uso nella stessa pontificia cappella: perciocchè a questi medesimi tempi, cioè dalla metà circa del secolo XIII. fino a tutto il secolo XIV. (senza punto entrare a discutere gli usi della Santa Sede residente in Avignone) costumossi, che nei tre giorni *lunedì*, *martedì*, e *mercoledì santo* il Papa non pontificava solennemente nella *chiesa stazionale*, ma cantavasi da un nostro cappellano cantore nella cappella apostolica una messa grande, *missa magna*, in presenza del sommo Pontefice; ed in questa grande messa nel *martedì*, e nel *mercoledì santo* il *cantore* celebrante declamava il passio, *legit passionem*. Ora io rifletto, qual momento più fortunato di questo, onde *tre cappellani cantori* cantassero il *passio* con le tre indicate melodie usitatissime al dir del Durando nella curia romana, se ve ne fosse stato sempre od immancabilmente l'uso? Tuttavia in questa grande messa, presente il Papa, il cantore celebrante esso solo declamava il *passio* interamente, ed in conseguenza per la testimonianza de' codici sopraccitati modulava le sole parole *Eli*, *Eli etc.* Eccone per il tempo che precede la traslazione della Santa Sede in Avignone l'attestato del card. Giacomo Gaetano degli Stefaneschi nipote di Bonifazio VIII. nell' *ord. rom.* XIV. presso il Mabillon (mus. ital. To. 2. pag. 315.) *In die lunae non est missa papalis. Item in die martis Dominus noster audivit missam magnam in sua capella parva, quam celebravit unus de cantoribus, et legit passionem. Item in die Mercurii sancta idem observatur*. Queste stesse precise parole sono ripetute da Pietro Amelio sagrista di Urbano V. penitenziere, e bibliotecario di Gregorio XI. e che scrisse il cerimoniale dopo l'anno 1398. come si rileva dal cap. 165. (apud Mabillon. loc. cit. ord. rom. XV. pag. 479.) cioè dopo varii anni dal ritorno della santa Sede in Roma. *Die lunae non est missa papalis. Item in die martis Dominus noster audivit missam magnam in sua capella parva, quam celebrat unus de cantoribus, et legit passionem. Item in die Mercurii sancta illud idem observatur*.

Per le quali cose mi sembra poter dedurre le seguenti conclusioni. Che fin dalla prima metà del secolo XIII. si doveva sovente cantare il *Passio* da tre nostri cappellani cantori anche nel pontificale del sommo Pontefice; e ciò perchè i cardinali diaconi non potevano, o non volevano cantarlo con le tre diverse melodie indicate dal Durando, *dulcius*, *in tono Evangelii*, *e clamose cum asperitate vocis*, ovver come esprimesi un antico messale della chiesa di Salisburgo: *triplici voce*, *scilicet alta voce*, *bassa*, *et media*. Che dal fine del secolo stesso XIII. fino al cadere del secolo XIV. essendo venute meno nell'uso le tre indicate differenti melodie, il diacono cardinale declamava il *Passio* nel pontificale del sommo Pontefice, ed un nostro cantore cappellano lo declamava presente il sommo Pontefice nella messa grande dal medesimo cantor celebrata

libri con quei de'la proto-basilica lateranense, e della basilica vaticana; onde il Guidetti per pochi semicircoli aggiunti sopra alcune note non

nei due giorni di *martedì*, o *mercoledì santo*: e tanto il diacono cardinale, quanto il cappellano cantore celebrante cantavano le solo parole *eli*, *eli* etc: quantunque anche in questo spazio di tempo talvolta si dovette usare il canto del *Passio* con le indicate tre melodie eseguite da tre nostri cappellani cantori, tanto *presente* il sommo Pontefice, quanto nel *pontificalo* dello stesso Papa per ricusa del cardinale diacono. Che dal fine del secolo XIV. fino alla metà del secolo XV. *tre nostri cappellani cantori* sempre cantavano il *Passio*, se il Papa non celebrava, tanto nella *Domenica delle palme*, quanto nel *Venerdì santo*; se poi il Papa celebrava, spettava al cardinal diacono di declamarlo; ma constantemente soleva il ridetto cardinale scaricarsi di siffatto peso, e così i tre capellani cantori lo cantavano anche nel *pontificalo del Papa*. E che dalla metà del secolo XV. fino al dì d' oggi hanno mai sempre cantato il *Passio* come per proprio e privativo officio tre nostri cappellani cantori.

Chi sia stato l' autore del canto del *Passio* nol so. Per le cose anzidette certo è che questo canto fu posto in uso nella prima metà del secolo XIII. e forse ancor più in dietro: e debb' essere stato composto da alcun nostro cantore, avendol sempre avuto proprio la nostra cappella, quantonque poi di età in età ripolito e corretto pur da nostri cantori. Di fatto nel Diario MS. della nostra cappella di Antonio Normani, detto Lohial, volgarmente Monsieur mon compere, dell' anno 1556. si legge: *die* 23. *Martii probavimus Passionem*. Questa prova straordinaria, che mai non si trova nei *diarii* precedenti (si provavano le sole *Lamentazioni* concertate) mi fa divisare, che anche in quell' anno il canto del *Passio* fosse alcun poco ritoccato, e corretto: e tanto più io m' induco a così credere, poichè nella Domenica delle palme lo cantarono Virgilio de Amanditis, (corso), Simone Bartolini, (perugino), e Nicola Baroni, (napoletano) e nel Venerdì santo lo dissero Antonio Calasans, Biagio Nunez, o Giovanni Sanchez, (spagnnoli), i quali tutti erano grandissimi professori, buoni compositori, ed anziani del collegio, e che non avevan d' uopo per niun modo di provare le antiche melodie del *Passio*, cantate dai medesimi molte altre volte: ond' è certo, che nel anno 1556. dovette farsi alcun miglioramento al canto consueto del *Passio*. E dopo tal' epoca appunto fu questo canto comunicato dai nostri predecessori alla proto-basilica lateranense nel 1567., alla basilica vaticana, e forse anche alla liberiana. Siccome poi Tommaso Lodovico da Vittoria spagnuolo nel 1585. cioè l' anno innanzi che il Guidetti pubblicasse il *Passio* in *canto fermo*, fece imprimere in Roma per Alessandro Gardano l' uffizio della settimana santa posto in musica a 4. e 5. voci; e v' inserì le parole delle *turbe* del *passio* modulate d' una maniera veramente squisita, e che non può immaginarsi migliore; cotal musica, o siffatto modo di cantare il *passio* con le *turbe* in *canto armonico figurato* fu ben presto adottato nella nostra cappella, esempio, che in appresso seguirono anche

aveva diritto di vantare cotanto la sua opera. Pur tuttavia si acquistò egli la gloria di averlo fatto pubblico per servizio di tutte le chiese: *Quem igitur* è il Guidetti nella dedica, *paucae hactenus ecclesiae habuerunt*, cioè la cappella pontificia, e le due nominate basiliche, *is nunc universae Christianae Reipublicae Templis Celsitudinis vestrae clarissimo nomine illustratus celebrari poterit*. E di fatto cessò da quel punto l' uso comune di declamare il *passio*, e per ogni dove furono adottate le antiche melodie publicate dal Guidetti.

La terza opera del Guidetti si fu il canto dell' intera *uffiziatura della settimana santa*, ch' ei pubblicò dedicandola al sommo Pontefice Sisto V. in data dei 22. Ottobre 1587. con il seguente frontispizio. *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae iuxta ritum capellae SS. D. N. Papae, ac basilicae vaticanae collectus et emendatus a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem basilicae perpetuo clerico beneficiato nunc primum in lucem editus. Cum privilegio summi Pontificis. Romae, ex Typographia Iacobi Tornerii: excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus socii,* 1587. (538). Tut-

le altre basiliche di Roma. E questo si fu l' ultimo apice di perfezione, che potè darsi al canto del *passio* nella nostra apostolica cappella: dacchè per la parte del canto fermo noi vi aggiugniamo per immemorabile tradizione *appoggiature, mordenti, gruppi, scivoli, zompetti, messe e ritirare di voce, piani, forti, affrettamenti, ritardi, forza, dolcezza, ec.* che lo rendono insinuante, e finissimamente patetico; vi si aggiugne di tratto in tratto nelle parole delle *turbe* la forza irresistibile di una robustissima *armonia*, la quale dandogli un carattere di verità, di imitazione della natura, di vero bello attacca i cuori ben fatti di modo, che non sanno disciogliersene senza il tributo di molte lagrime.

(538) Di quest' opera del Guidetti ho veduto la sola seguente ristampa fatta da Francesco Suriano, e credo che sia stata veramente l' unica. *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae a Ioanne Guidetto Bononiensi basilicae vaticanae clerico beneficiato olim collectus, et in lucem editus. Nunc autem a Francisco Suriano romano basilicae S. Mariae Majoris de urbe beneficiato decano, ac vaticanae capellae praefecto emendatus, et ad meliorem vocum concentum redactus. Officium vero a Scipione Manilio romano ejusdem basilicae beneficiato, juxta formam breviarii romani Clementis VIII. auctoritate recogniti, restitutum. Cum privilegio summi Pontificis. Romae, ex typographia Andreae Phaei* 1619. *Sumptibus Io. Dominici Franzini ad signum fontis argentei.*

to ciò che v' ha in quest' opera di canto gregoriano, tutto è tratto precisamente dai libri di canto della basilica vaticana, e non dai libri della nostra cappella (539); i quali massime nei responsorii variano non poco: onde l' *emendatus* mi par che non v' abbia luogo, e che debba piuttosto intendersi *emendate*, cioè trascritto, ed impresso correttamente, siccome per la verità è correttissimo. Le composizioni poi di canto figurato quivi inserite, cioè il falso-bordone del primo verso di tre *Benedictus* a 4. voci, ed il primo verso di tre *Miserere* uno a 4. voci l' altro a 5., il terzo a sei voci, delle quali dice nella dedica: *Cumque haec maximam utilitatem afferre posse intellexerim, cum verba clare, ac dilucide explicent*, non sono affatto sue: e torno a ripetere ciò che affermai nel cap. 2. di questa 3. sez. che li *Benedictus* sono antichissimi nella nostra cappella, e furono scritti nel libro dei falsi-bordoni, del quale facciamo uso anche al dì d'oggi, innanzi che il Guidetti nascesse; li *Miserere* sono del Pierluigi, e trovansi nei volumi del nostro archivio segnati co' num. 150. 151.

La quarta, ed ultima opera con la quale compì il Guidetti soprabbondantemente la parte addossatasi della commissione ingiunta al Pierluigi da Gregorio XIII. si fu il canto delle *Prefazioni* impresse già correttissimamente nel nuovo breviario di S. Pio V. (siccome abbiamo veduto di sopra nella nota 528.) ed ei tornò a pubblicarlo nel 1588. dedicandolo al suo Reverendissimo capitolo vaticano in data del primo

(539) Varie sono le differenze, che occorrono fra il canto dell' uffizio della settimana santa del Guidetti, ed il canto dello stesso uffizio della nostra cappella. 1. Vuole il Guidetti, che il canto di tutti i salmi si chiuda nell' ultimo verso calando un *tono*, ovvero un *semitono* dalla respettiva *corda corale* di ciascun *modo*, siccome usava, ed usa anche al dì d' oggi nella basilica vaticana, ed altrove: ma nella nostra cappella nè ora, nè mai non si costumò di chiuderlo siffattamente. 2. Riporta il Guidetti una cotal melodia per i *versetti* usata nella basilica vaticana, ed altrove; e non mai usata nella nostra cappella. 3. Li suoi *responsorii* sono tratti da' codici vaticani, ed hanno un numero soverchio di note nel mezzo, nelle ultime sillabe, e nel fine. Li *responsorii* della nostra cappella sono il lambiccato di ogni maniera di codici, prodotto dagli studi, dall' esperienza, e dal genio di sommi musici di diverse età. E così dicasi di altre differenze di minor rilievo che di tratto in tratto occorrono nel parallelo.

dì di Gennajo con il seguente frontispizio: *Praefationes in cantu firmo, juxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, emendatae, et nunc primum in lucem editae a Joanne Guidetto Bononiensi basilicae principis apostolorum de urbe clerico beneficiato. Romae, ex typographia Jacobi Tornerii. Excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coattinus socii* 1588. Oltre le *prefazioni* fece quì imprimere il Guidetti anche le module per le quattro diverse intonazioni del *Gloria*, del *Credo*. e dell' *Ite missa est*: tutte similmente già inserite nel nuovo breviario, e delle quali abbiamo di sopra parlato. Quì cessò il Guidetti di scrivere: tuttavia nell'anno seguente 1589. affine di sodisfare alle incessanti richieste del suo *Direttorio* divenuto raro, ne fece la seconda edizione per Francesco Coattino, e dedicolla al card. Evangelista Pallotta (540). Visse ancora il Guidetti tre anni benemerito del canto ecclesiastico pe' lumi che trasse dal magistero del Pierluigi, e passò agli eterni riposi il dì 30. Novembre del 1592., in età di anni sessanta (541).

(540) A Giovanni Evangelista Pallotta di Caldarola diocesi di Camerino, prima canonico della basilica vaticana, quindi cardinale, ed arciprete della stessa basilica dedicò il Guidetti la seconda edizione del suo direttorio con il seguente frontispizio. *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum tam cathedralium, quam collegiatarum nuper restitutum, et nunc secundo in lucem editum opera Ioannis Guidetti Bononiensis basilicae principis apostolorum de urbe clerici beneficiati. Romae, apud Franciscum Coattinum* 1589. Questo frontispizio fu la pietra ove inciampò il P. Martini, siccome abbiamo veduto nella nota 530.

(541) Nella chiesa di S. Michele, e Magno presso il colonnato di S. Pietro vedesi la seguente iscrizione sepolcrale del Guidetti. *D. O. M. Ioanni Guidetto hujus basilicae clerico benefic. Gregorii XIII. capellano viro probo princip. caro Mathaeus Guidettus fra. benem. moestiss. P. C. vixit ann. LX. obiit prid. Kal. decem. MDLXXXXII.* Parlano del Guidetti l'Orlandi (notiz. degli scritt. bologn. pag. 145.): il Possevino (apparat. sacr. To. 2. pag. 194.): Giacomo Grimaldi (descendentiae canonicor. pag. 493.): e Giovanni Fantuzzi (Scrittori bologn. To. 4. pag. 344.). Poco però si può dedurre dai medesimi, perchè si contradicono l'un l'altro. Quello che ho potuto raccorre di certo dai libri MS. della basilica vaticana si è, che Giovanni Guidetti, (non Guidotti, come lo chiamano i citati scrittori) fu bolognese, e sacerdote: che trovossi in Roma alla elezione di Gregorio XIII. il quale lo fece uno de' suoi cappellani, e gli conferì il chiericato benefiziato della basilica vaticana, vacato per la morte di un cotal D. Fran-

Siam giunti al 1592. Corre già il diciassettesimo anno da che Gregorio XIII. commise a Giovanni Pierluigi la correzione del graduale, e dell' antifonario romano. Il Guidetti associato da Giovanni ad una parte della commissione ha pubblicato quattro opere. Il patrizio Liechtenstein si è guadagnato fama e danari con l' edizione del nuovo graduale, ed antifonario corretto nelle parole e nelle note. Ed il Pierluigi cosa pensa? cosa fa egli mai? Ov' è il prodotto de' suoi studi? Ove la sua inesauribile vena? Ove le promesse a Gregorio XIII? Ove il progetto di correggere le melodie di tutto il canto, e spogliatolo delle inutili note, ridurlo ad un abito più semplice, e di maggior verità? Sia detto in buona pace del mio Pierluigi. Il ciel destinollo sibbene a perfezionare la musica ecclesiastica armonica; ed in questo lavoro ei superò le viste umane, e s' innalza sopra se stesso. Il canto gregoriano però è un genere a se: ha un bello tutto suo proprio: un conio particolarissimo. E', siccom' è, non cangia maniera. Essere il medesimo, ed esser diverso non si permette dalla sua natura, dalle di lui maniere. Il cielo fecelo pe' primi padri, e poi ruppe la stampa.

Tuttavia il Pierluigi animato dal magnanimo suo zelo per il sagro culto, riscaldato dalle promesse avanzate a Gregorio XIII. e note in Roma, incalorito della prevenzione del Liechtenstein pose in opera quanto più seppe di studio, di fatica, di vigilie, d' instancabilità. Consultò codici, lesse quanto vi aveva di que' tempi alle stampe. Studiò, specolò, compose, trascrisse, e compì finalmente il graduale per la parte detta: *De tempore*. Accintosi quindi alla parte per le *Feste de' Santi* si sgomentò interamente, gli cadde la penna di mano, e stanco più di

cesco Tosti: che il Guidetti prese possesso di questo benefizio il dì 27. Novembre 1575. che fu associato dal Pierluigi, di cui era discepolo, ad una parte della correzione del graduale, e dell' antifonario romano commessa al detto Pierluigi da Gregorio XIII., e che perciò diede alla luce le quattro sopraccitate opere rivedute e corrette dal Pierluigi: che morì di anni 60. il dì 30. Novembre 1592. che un suo fratello Matteo Guidetti gli fu erede: e che il suo chericato benefiziato fu conferito a D. Francesco Paolini, di Sarzana, sacerdote di specchiata probità ed integrità, già uno dei cappellani di Gregorio XIII. e quindi parroco di S. Pietro in Vaticano, del qual benefizio il Paolini prese possesso il dì 13. Decembre 1592.

Atlante sotto il peso de' cieli, abbandonò per sempre l'impresa, e non fu trovato che alla sua morte il lacero manoscritto fra le carte ripudiate.

Igino Pierluigi figlio ed erede di Giovanni reputossi felice e fortunato nel rinvenire questo manoscritto, benchè imperfetto: e volendolo far compiere nella sua integrità, per trarne utile profitto, s'imbattè finalmente in uno sciolo audacissimo, il quale corresse allo sproposito il *Proprio de' Santi*, e fu così completato l' intero *Graduale*. Uno stampatore di Roma sborsò ad Igino il prezzo vistosissimo di scudi romani *due mille cento cinque*, e comprò questo *Graduale* intero, composto, corretto, ed emendato da Giovanni Pierluigi d' ordine di Gregorio XIII. onde farlo pubblico con la stampa. Si consegna il manoscritto alla revisione dei superiori: e vi si notano in molti luoghi le parole diverse dal messale di S. Pio V. Lo stampatore entra in sospetto di essere stato ingannato nella compra, chiama dei periti, e questi lo accertano, che la parte del *Proprio dei Santi* non è opera del Pierluigi. Eccoti in piedi una lite per la rescission del contratto. La lite fu portata in Rota, e decisa dapprima innanzi a Monsignor Uditore Alà: tornò per la seconda volta, e di nuovo con sentimento uniforne di tutti gli uditori fu deciso *Coram Mellino* in data dei 2. Giugno 1596. che lo stampator renda il libro, ed il venditore i danari, essendovi tutto il luogo alla retrovendita (542).

(542) Trovasi questa *Decisione Rotale* nella seguente opera dello Zacchia: *Pauli Zacchiae Protomedici romani quaestionum medico legalium lib. II. Lugduni, sumptib. Ioan. Antonii Huguetan et Marci Ant. Ravaud.* 1661. *to.* 2. *lib. X. decis.* 20. *rot. rom. pag.* 389. Eccone le parole. *Romana redhibitionis librorum. Mercurii.* 2. *Iunii* 1599. *Coram R. Pa. D. Mellino.*

Placuit Dominis votum reverendi patris domini mei decani alias datum in hac causa tunc pendente coram R. P. domino Alà; et ideo concorditer resolverunt, quod sit locus redhibitoriae utili, quae habet locum etiam in libris, in quibus licet non occurrat qualitas morbosi vel vitiosi, propter quam datur emptori redhibitoria directa; tamen si propter vitium latens expediat eos non habere, vel multum impediatur eorum usus, competit redhibitoria utilis.

Et ideo cum iste liber fuerit emptus pro pretio satis notabili scutorum 2105. *ad effectum ut typis excuderetur, pro usu ecclesiarum: et ex depositione peritorum et testium, et ex decreto sacrae Congregationis Rituum constet esse ita refertum errori-*

Questa decisione rotale assicurandoci del prezzo esorbitante di scudi romani 2105. sborsati dallo stampatore: *pretium satis notabile scutorum bis mille centum quinque*, mostra a sufficienza l'altissima espettazione di Roma per vedere una volta alla luce l'opera del Pierluigi

bus, et varietatibus, ut imprimi non possit, et sic non possit servire ad usum destinatum, bene intrat supradicta communis opinio quod sit locus utili redhibitoriae.

Non obstat, quod liber fuit venditus talis qualis est. Quia vitium non erat tale, ut ab emptoribus posset facile cognosci, cum pro eò detegendo necessarium fuerit adhibere peritos, qui praecedente diligenti discussione retulerunt librum continere errores et varietates. Et quando vitium non apparet, generalis protestatio non relevat, sed necessaria est expressio in specie...

Praeterea dicebant domini, quod illa generalis protestatio debet intelligi ultra expressa, et sic quando venditur liber talis qualis est compositus vel correctus, et reformatus a Ioanne Petro Aloysio de ordine san. mem. Gregorii XIII. quod est falsum quantum ad sanctuarium, quod non fuit ab eo compositum, nec correctum, ut periti testantur; et ideo generalis protestatio venditori non suffragatur. Et licet fuerit appositum verbum ut dicitur, tamen fuit appositum ad effectum ut venditor se non restringeret solum ad compositionem factam a Ioanne Petro Aloysio, ut etiamsi ab eo non esset liber ille compositus, sufficeret quod esset correctus et reformatus, et non ad effectum restrigendi, ut liber talis qualis est, intelligatur venditus, et quod non sit compositus neque correctus, et reformatus, quia hoc repugnat intentioni contrahentium, quae fuit, ut liber imprimeretur. Quod etiam colligitur ex quantitate pretii, ex qua declarantur verba dubia contractus venditionis.

Non obstat quod graduale de tempore est correctum, quia venditio est facta unico pretio, et emptores non emissent graduale sine sanctuario, cum unum sine alio sit opus imperfectum, et non afferens tantam utilitatem emptoribus, quantam attulisset simul cum alio. Ideo datur redhibitoria in totum.

Non obstat quod redhibitoria non datur emptori scienti vitium... quia ista scientia non probatur, et est multum inverisimilis, cum fuerit emptus liber uti compositus vel correctus, pro tanta summa ad effectum ut imprimeretur.

Non obstat alia limitatio, quod redhibitoria cessat, quando vitium supervenit, quia est vera in jure, sed non applicatur, cum liber tempore venditionis esset in eodem statu.

Non obstat, quod tempus sex mensium redhibitoriae praestitutum expiravit, quia currit a die scientiae... ut dictum est ista scientia non probatur, neque praesumitur.

Non obstat demum quod redhibitoria non habet locum, quando vitium est modicum: quia vitium est magnum, cum liber non sit talis ut imprimi possit etc.

sul *canto gregoriano*: e mostra insieme, lo che qui maggiormente interessa, la umiliante inutilità degli sforzi del Pierluigi stesso sopra il detto genere di canto: *Iste liber est compositus*, è la Rota, *correctus, et reformatus a Joanne Petro Aloysio de ordine san. mem. Gregorii XIII. quod est falsum quantum ad sanctuarium, quod non fuit ab eo compositum, nec correctum, ut periti testantur*. Per le quali parole siamo certi, che il Pierluigi compose sibbene, corresse, e riformò d'ordine di Gregorio XIII. il *graduale*: ma la sua opera fu imperfetta, e non oltrepassò la parte detta *de tempore*, perchè non seppe egli consnmare l'intrapreso lavoro. *Ex depositione peritorum, et testium*, segue la Rota, *et ex decreto Sacrae Congregationis Rituum constat* (*istum librum*) *esse ita refertum erroribus, et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum*; cioè: *ad effectum ut typis excuderetur pro usu ecclesiarum*. E per queste parole si conosce, che, se il Pierlnigi compose, corresse, e riformò il *graduale de tempore*. totalmente si confuse, e si sbalordì nel suo studio, che per riunire insieme le sue proprie idee con le melodie dei codici ammassò per giudizio dei periti nell'arte errori, e sconnessioni di canto, e vi sottopose per attestato della *Sagra Congregazione de' Riti* ora le parole corrette da S. Pio V. nel nuovo messale, ora le parole, ch'ei trovò nei libri, quali si fossero, onde trascriveva le note. Ed ecco il più grand'uomo, che conoscasi nell'arte, e nella scienza musicale *armonica* divenuto da meno di nn bambolo, quando volle porre la profana mano al canto dei padri, e dei dottori della S. chiesa romana.

A compimento di questa materia vò aggiugnere, che essendo stato di nuovo riveduto e corretto il messale, ed il breviario romano dai sommi Pontefici Clemente VIII. nel 1602. e 1604., ed Urbano VIII. nel 1631., e nel 1634. e così ripurgati questi due sagri volumi dai nuovi errori introdotti per la sbadatagine degli stampatori, furono anche dati alla luce i nuovi graduali ed antifonarii corretti, ed emendati. Il Doni giuniore (dissertat. de mus. sac.) avrebbe desiderato, che i correttori si fossero dati la cura di consultare alcun codice, ma ben s'avvide, che quei no 'l fecero per mancanza di cognizioni: *Codices in consilium non adhibuisse non miror, eos, qui nostra aetate antiphonaria emen-*

darunt. Qui poterant enim, cum eos minime intelligerent? Sed operam non dedisse, ut intelligerent, id vero potius mirandum. O che però coloro intendessero i codici, o non gl' intendessero, certo è che corressero il canto a proprio capriccio. La buona ventura si fu, che non posero eglino le mani alle antifone, alle melodie della salmodia, agl'inni, ai responsorii brevi, ai versetti, agl' invitatorii, ai salmi *venite*, alle seguenze, ed alla più parte degl' introiti, le quali cose tutte per la loro brevità originaria salvaronsi in ogni età, e si conservano anche al dì d' oggi, siccom' erano per gli antichissimi tempi. Li responsorii, li graduali, ed i tratti co' respettivi versi, gli offertorii, ed i communii sono tutti falcidiati. In alcune edizioni vedesi essere stata cotale operazione eseguita a rimpetto de' codici; ed è manco male, perchè vi rimane nelle melodie il sapore, e l' estratto delle antiche. Fra tutte le edizioni così fatte io pregio quella del 1614. eseguita d' ordine di Paolo V. per la stamperia Medici in Roma, in due volumi in foglio stragrande (543). In varie altre edizioni di Venezia, di Roma: di Francia,

(543) Un cotal D. Fulgenzio Valesio, monaco professo cisterciense in Italia unitemente ad un tal Leonardo Parasoli sotto la direzione di Gio. Battista Raimondi, gentiluomo cremonese, direttore in Roma della stamperie Medici per le lingue orientali, inventarono la maniera d' intagliare in legno le note di canto gregoriano, ed i caretteri di grandezza molto ampia, onde imprimere i libri corali di esso canto per servigio delle chiese, nelle quali usavano tuttavia i libri MS. e stampati in querto, ed el più in ottavo grande, ovvero in foglio piccolo; ed il *graduale* e l' *antifonario* del Liechtenstein in foglio grande, era di caratteri troppo involuti, affastellati, e semi-gotici.

Morì poco dopo l' invenzione il monaco D. Fulgenzio, ed un suo nipote Silvio Valesio contratta emicizia con il Parasoli si associò seco al lavoro delle note, e dei caretteri: ed amendue uniti ottenero sotto il dì 16. Settembre 1593. dal sommo Pontefice Clemente VIII. la privative per quindici euni della impressione dei libri corali, come inventori delle note e de' caratteri in legno di forma più grande dell' ordinaria. A questo tratto incivile dei doe socii si ritirò il Raimondi, ed eglino rimasero inetti all'opera, e non poterono tirare a compimento l' impresa.

Il Raimondi sibbene pe' suoi talenti trovò la maniera di fondere le note, le righe, ed i caratteri in metallo di grandezza anche maggiore, e di più bella forma di quella usata dai socii Valesio e Parasoli. Ecco l' elogio che ne fa il cav. Girolamo Lunadoro nella *relazione della corte di Roma* pag. 189. *Il Sig. Gio. Battista Raimondo gentiluomo cremonese fu commensale del Sig. cardinale di S. Giorgio Cinzio Passeri*

di Spagna, ec. da me vedute le correzioni sono totalmente capricciose, e poco o nulla vi resta di antico: quì si vede un puro scheletro,

Aldobrandini nipote di Clemente VIII. mecenote amplissimo di ogni maniera di virtuosi. Servì il Raimondi a tutti li romani Pontefici in cose grandi da Papa Pio V. in qua, come ancora servì diciotto anni la gl. mem. del Gran Duca Serenissimo Ferdinando (Ferdinando III. Medici Gran Duca di Toscana) *mentr' era cardinale, avendo quel magnanimo principe spese molte miglioja di scudi in mettere insieme in Roma una stamperia di lingue orientali, tutto per opera e fattura di questo buon gentiluomo, il quale diede alle stampe l' infrascritte opere.... A questo gentiluomo devono aver particolar obligo tutti gli ecclesiastici; poichè lui trovò il modo di stampare li libri di canto fermo, che si usano ordinariomente nelle chiese, per celebrare li divini offizj, e la invenzione è tanto bella, che si stampono di grandezza straordinaria, sì di note, come di lettere, e riescono molto più belli delli manoscritti; poichè li fece stompare con bellissimi intagli di disegno del celebre pittore Antonio Tempesta nobile fiorentino.*

Iotanto avendo il sommo pontefice Clemente VIII. corretto di nuovo il messale, ed il breviario romano negli anni 1602., e 1604. conveniva eziandio correggere il *graduale*, e l'*antifonario*: ei però fu sopraggiunto da morte li 3. Marzo 1605. e non potè vedere corretti i libri corali. Leone XI. regnò ventisei giorni: onde Paolo V. appena asceso sul trono del Vaticano applicossi alla correzione del *graduale*, e dell'*antifonario*. Ordinò la riforma del canto gregoriano ad un tal che mi è ignoto, celandosi tuttavia alle immense mie ricerche: se por non vogliasi credere, che l'eletto da Paolo V. fosse Roggiero Giovannelli di Velletri, già successore immediato del Pierloigi nel magistero della basilica vaticana da Marzo 1594. a tutto Marzo 1599. ed aggregato quindi nella nostra apostolica cappella li 7. Aprile 1599. il quale veniva reputato come un genio particolare nella scienza del canto gregoriano. Chiunque però egli si fosse cotal correttore, certo è che la riforma del canto fu eseguita d'una maniera sufficiente: le *antifone* con tutto il restante di poche note vi si serbò intatto; e le cure si posero sopra i *responsorii*, *graduoli*, ec. di molta note, le quali furon tolte con il minor danno possibile delle melodie: anzi alcune variazioni indispensabili per la riunione di diversi periodi troppo disparati, sono assai sensate: se non che talvolta vi apparisce troppo chiara l'arte, e sentesi subito il sapor del moderno. Fu quindi consegnato il MS. corretto ed emendato, d'ordine dallo stesso sommo Pontefice Paolo V. al soprallodato Gio. Battista Raimondi, perchè lo facesse imprimere con le note, e caratteri da lui modernamente inventati, accordatagli anche la privativa in data dei 31. Maggio 1608. per anni quindici, nella quale furono nominatamente esclusi dalla grazia li due socii Silvio Valesio, e Leonardo Parasoli, che allora conobbero gli effetti della loro impulitezza verso il Raimondi; perciocchè e non ritrassero verun utile dalla privativa surrettizia ottenuta da Clemente VIII.,

là un aborto mostruoso, quì una veste di cento pezze, là un canto senza canto: v' ha perfino chi ha sognato dei *b molli* in *elami*: e quindi o si è dovutò contradire, od è stato costretto a porre il *b molle* anche in *alamire*, ed ecco la natura stessa del canto gregoriano tutta a soqquadro: chi ha seminato quà, e là, a diritto, ed a rovescio, *b molli*, ♮ *quadri*, e perfino i ♯ *diesis*: e chi non ha lasciato nemmen l'antico modo ad alcun canto, cangiata la sede alla cantilena.

Ora iò conchiudo, se poche reliquie di canto antico, e queste stesse ancor malmenate, perchè prive del lor proprio *numero*, e spogliate degl' intrinseci ornamenti indicati per le antiche note tolte affatto d'uso, pure nelle persone di buon senso (544) fanno ancora tanta impressione che giungono a muovere loro il cuore; ed ottennero dalla pregiudicata penna di G. G. Rousseau (*Diction. de mus. art. Plain-Chant.*) l'elogio di avanzo *bien precieux*: che, *n' a pu perdre encore toutes ses premieres beautés*: che, *il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable* ad ogni maniera di musica *armonica*: e che i *modi* di questo canto *tels qu' ils nous ont été transmis dans les anciens chants*

e videro eternarsi a perpetua memoria la notizia della loro insufficienza inserita nel Breve di Paolo V. per la privativa giustamente accordata al solo Raimondi.

La edizione ritardò alcun poco; e finalmente nell' anno 1614. si pubblicò il *graduale de tempore* in un gran volume in foglio stragande: eccone il frontispizio. *Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio. Romae, ex typographia Medicaea. Anno* 1614. Nell' anno seguente pubblicossi il *graduale de' santi* con altro gran volume dello stesso sesto. *Graduale de sanctis juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio. Romae, ex typographia Medicaea. Anno* 1615.

(544) Lettera responsiva del P. Guglielmo della Valle a Saverio Mattei (Memor. stor. del P. Martini pag. 76.): *Videro i vigili custodi della gravità, che all' uomo bastava il canto fermo per esporre con la dovuta umiltà i suoi voti all'Eterno, senza mascherare se stesso con modi seducenti, e teatrali. Al Sig.* Odoardo Grinfield, *socio della R. A. di Londra, alli Signori* Davis, Morris, *e ad altri dotti inglesi, i quali non hanno l' orecchio alterato dalla moda, e ottuso dall' abitudine, intesi dire più d' una volta, che si sentivano commossi dal canto gregoriano, più che dalle rumorose musiche della maggior parte dei nostri teatri.*

ecclesiastiques, y conservent une beauté de caractere, et une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prevenus. Quanto a ragione il mio Pierluigi dopo essersi vanamente in mille modi ripiegato affin di correggere con le idee umane questo canto divino abbandononne alla per fine l'impresa, e celò fino alla sua morte gl'inutili suoi sforzi, che riconobbe egli stesso indegni di apparire alla pubblica luce!

Capitolo IV.

Lucrezia moglie di Giovanni Pierluigi muore, ed è sepolta in S. Pietro in Vaticano. Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo maestro alla corte di Portogallo viene a Roma, e pubblica l'estensione del nome glorioso di Giovanni. Il Pierluigi è fatto maestro dei concerti del principe Giacomo Buoncompagni, e gli dedica il libro primo di madrigali a 5. vo., ed il libro secondo di mottetti a 4. voci. Similmente nomina al som. Pont. Gregorio XIII. il libro quarto di messe a 4. 5. vo., ed il libro quarto di mottetti a 5. vo. Al card. Andrea Battori nepote del re di Polonia il libro quinto di mottetti a 5. vo. E di nuovo a Gregorio XIII. tre messe per servigio della cappella apostolica.

Gli scolari di Giovanni Pierluigi, la pubblica scuola musicale del Nanini da esso diretta, e le di lui poco fortunate cure sopra la correzione del canto gregoriano ci hanno, non dirò traviato, ma ritardato sibbene alcun poco nel corso della preziosa vita da Giovanni impiegata a benefizio dell'arte e della scienza armonica. É tempo oggimai di riporci in cammino, e seguir passo passo le notizie che rimangono della sua vita, e le profonde vie, ch'ei va segnando della vera imitazione della natura, del vero bello, del sublime nelle sue opere.

L'anno 1576. in cui Gregorio XIII. commise al Pierluigi la correzione del canto gregoriano si è l'ultimo punto, che abbiam toccato nella serie cronologica di queste memorie. Per gli anni 1577., 1578., 1579., e per la metà del 1580. non sappiamo altro, se non che Giovanni appartatosi da' ritruovi degli amici, e spogliatosi per intero delle

domestiche cure attendeva nel ritiro della sua casa posta nel *ginnasio della cappella Giulia* (545) indefessamente allo studio.

Quand' ecco nel più bel della sua applicazione un funesto avvenimento richiamollo con violenza a' domestici, e feritolo profondamente nell' animo, gittollo in angosciosa mestizia. Lucrezia, la sua dolce consorte, dopo aver accompagnato divotamente la solenne processione per il trasporto del sagro corpo di *S. Gregorio Nazianzeno* dalla chiesa delle monache di S. Maria in Campo Marzo alla basilica vaticana il dì 4. di

(545) Rammentisi il lettore, siccome lo abbiamo detto nel cap. 5. della sez. 1., che il sommo pontefice Paolo III. con sua costituzione dei 7. Luglio 1547. assegnò al ginnasio della cappella Giulia per abitazione dei due maestri uno di musica e canto, l' altro di grammatica, la casa appartenente al canonicato goduto in allora dal can. Cristofano Cenci. *Primodictam domum a canonicatu et praebenda Christophori Cincii apostolica auctoritate tenore praesentium perpetuo dismembramus et separamus, ac eidem capellae sub invocatione gymnasii capellae Iuliae hujusmodi pro usu et habitatione duorum magistrorum unius videlicet in musica et cantu, alterius vero in grammatica, qui clericos, et scolares capellae et basilicae praedictarum in musica et cantu, ac grammatica praedictis instruant, et erudiant; ita quod domus hujusmodi nullo unquam tempore alteri quam praemisso usui applicari possit, et liceat, auctoritate et tenore praedictis perpetuo concedimus, et assignamus* (Bullar. Vatic. to. 2. pag. 450.) Quivi pertanto abitava Giovanni come maestro della cappella Giulia. Gli editori del bollario vaticano nella nota c. dell' anzidetta bolla di Paolo III. rimangono in forse circa la situazione precisa di questa casa. Ecco le loro parole: *Erat domus isthaec in basilicae vaticanae vicinia. Statum illius locum definire non ausim: suspicor tamen et hanc ipsam aedem aut in nova posterioris basilicae partis structura sub Paulo V. aut sub Alexandro VII. quo tempore porticus excitavit, fuisse dejectam*. Quello però che non conobbero nel 1750. gli editori del bollario era stato già pubblicato nel 1744. da Raffaele Sindone cherico benefiziato, ed archivista della lodata basilica vaticana nell'opera intitolata: *Altarium, et reliquiarum sacros. Basil. vaticanae descriptio historica scriptoribus et monumentis archivii capitularis illustrata*. Quivi il Sindone nel cap. 3. pag. 16. cita un libro MS. dell' archivio *Catasto delle case del reverendissimo capitolo*, ove alla pag. 68. si dice, che la casa del ginnasio della cappella Giulia esisteva accanto al quadriportico della basilica vecchia, e che fu demolita d'ordine del sommo Pontefice Paolo V. nel mese di Ottobre dell' anno 1607. eccone le parole: *anno 1607. Mense Octobris jussu SS. D. N. Pauli Papae V. inter alias domos existentes juxta quadriporticum veteris basilicae demolita fuerunt gymnasium capellae Iuliae etc.*

Giugno 1580. venne assalita da gravissima malatia. Le premure di Giovanni, e gli opportuni rimedii dall' arte medica apprestati ne fecero sperare ai primi di Luglio la guarigione. Il mal però aggravossi di nuovo: più non valsero o lagrime, o voti dell' amorevole compagno contro l' inesorabil falce di morte: e Lucrezia dovè finire il suo tempo nel dì 21. di Luglio. Il giorno 22. fu recato il cadavere alla basilica vaticana, abitando Giovanni, com' è detto di sopra, nel ginnasio della cappella Giulia: ed il dì 23. ebbe quivi sepoltura nella cappella detta *nuova* (546). Il libro III. de' morti di detta basilica alla pag. 24. rende ragione al mio dire con le seguenti parole: *A dì 23. Luglio 1580. Madonna Lucretia moglie di Messer Gio. Pierluigi da Palestrina maestro di cappella di S. Pietro sepolta alla cappella nuova.*

Come si rimanesse Giovanni a questo fiero colpo non è difficile ad immaginarsi, se pongasi mente alla benfattezza del di lui animo, alla sensibilità del suo cuore, ed alle forze non comuni della di lui accesissima fantasia. Ben però scriveva il Venosino a Lucilio: (Odar. lib. 2. od. 7.)

. . . . *informes hiemes reducit*
Iupiter, idem
Summovet. Non, si male nunc, et olim
Sic erit. Quondam cithara tacentem
Suscitat musam, neque semper arcum
Tendit Apollo.

Siccome con più pie espressioni proclamava la verità stessa dalla sua cattedra il santo dottore vescovo di Costantinopoli (S. Io. Chrysost. hom. 8. in Matth.) *misericors Deus moestis rebus quaedam etiam jucunda permiscet . . . tum de adversis, tum ex prosperis justorum vitam quasi admirabili varietate contexit.* E così appunto avvenne al mio

(546) Qual fosse la cappella nuova nella basilica vaticana, e come in essa basilica di quella stagione si seppellissero comunemente tutti i corpi de' defonti già domiciliati nel circuito della parrocchia si dovrà discutere più opportunamente nel cap. 8. di questa 3. sezione.

Pierluigi. Oppresso nel mese di Luglio, ed abbattuto dall' acerbo dolore per la perdita della sua fedele compagna, fu sollevato e rinvigorito innanzi al compiersi dell' anno stesso 1580. per le immense lodi tributategli da un compositore oltramontano, il quale pubblicò in tutta Roma, come la fama spandeva per cento bocche fin nelle più remote regioni le glorie impareggiabili del nome prenestino, e proclamavalo principe de' compositori.

Questo encomiator di Giovanni si fu Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo già maestro in Portogallo del re Sebastiano, e quindi del re cardinale Errico. Avvenuta nell' ultimo dì di Gennajo dell' anno 1580. la morte del ridetto Errico re cardinale, e trovandosi il Portogallo in perigliosi torbidi per i molti pretendenti a quella corona, come Catarina di Braganza, Ranuccio duca di Parma e Piacenza, Emanuele Filiberto duca di Savoja, e sopra tutti gli altri Filippo II. re delle Spagne, il quale vinse il partito, e si fe coronare in Lisbona re di Portogallo col nome di Filippo I. nel mese di Aprile del 1581; Rinaldo de Mel maestro della corte credette espediente di allontanarsi dal regno, e sul finire dell' anno 1580. si recò in Roma, ove appena giunto fece ricerca di Giovanni Pierluigi, il cui nome non solo era giunto fino nel Portogallo; ma essendo state eziandio colà trasportate le di lui composizioni fatte pubbliche per le stampe, avevagli la fama tessuto un serto di gloria sopra tutt' i compositori. Fu presentato Rinaldo a Giovanni, e conferendo seco della comune arte e scienza musicale sbalordì a tanto sapere: ed ebbe a confessare, che per quanto fosse vasto il concerto, che si era formato della di lui abilità, il solo primo abboccamento vinta aveva la sua espettazione, più essendo quello che il Pierluigi sapeva rispondere, che quello, ch' ei sapesse richiedere.

Questo aneddoto cotanto glorioso al Pierluigi, che lo rincorò ne' suoi studi, e procacciògli eziandio in Roma più e più sinceri ammiratori, trovasi a lungo registrato nelle *memorie a penna di varii compositori* possedute già da' miei antichi colleghi, e restituite a me dal maestro Giuseppe Jannacconi, siccome ho detto e nel cap. 4. della sez. 1. e nella no. 514. Non debbo però ommettere, perchè il Pitoni nelle *notizie MS. de' compositori* travisa alcun poco questo racconto, e lo riferisce al nome

di Gaudio Mell, dicendo: *Gaudio Mell Fiammingo piantò in Roma una nobile et eccellente scuola di musica, d' onde sorsero professori illustri, frà quali fu Gio. Pierluigi da Palestrina, che lasciò in Roma studioso, mentr' egli andò maestro di cappella del re di Portogallo, d' onde per curiosità tornò a Roma il* 1580. *per vedere il Palestrina, tanto era il grido, che ne sentiva, e ci si rallegrò assai, trovando più di quel che sentiva dire*. Sia detto in buona pace del Pitoni: ei prende un grandissimo equivoco; perciocchè Claudio Goudimel maestro di Giovanni Pierluigi in partendo da Roma si recò in Francia, e non in Portogallo: dimorando in Francia per le stampe di Parigi fè imprimere le sue opere, onde manifestossi seguace del partito degli Ugonotti, e perdette la vita in Lione il dì 24. Agosto dell' anno 1572. in conseguenza non potè tornare a Roma a congratularsi con il suo discepolo nel 1580. Riman dunque indubitabile, che Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo, maestro alla corte di Portogallo si fu quegli, che in Roma pubblicò l' estensione del nome di Giovanni Pierluigi sopra tutti i compositor d' oltremonti, e le glorie della scuola romana, di cui fattosi ancor esso discepolo, potè con onore dare alle stampe dall' anno 1582. fino al 1595. quindici libri di madrigali a 3. 4. 5. 6. voci. Un libro di litanie della B. Vergine Maria. E cinque libri di mottetti a 5. 6. 8. 12. voci, già da me citati nell' anzidetto cap. 4. della sez. 1. a' quali debbonsi aggiugnere molte sue opere inedite, che conservansi MSS. negli archivii di Roma. Ma dagli aneddoti della vita di Giovanni passiamo alle di lui cure musicali.

Il Principe Giacomo Buoncompagni nipote del regnante som. Pont. Gregorio XIII. elevatosi interamente nel lusso della corte fin dall' anno 1585. al pari delle grandi famiglie romane, volle anche i concerti e di voci e di strumenti nel suo palazzo giusta la costumanza in que' tempi di tutte le case magnatizie: e perchè vi avesse in tai concerti una distinta preminenza ne deputò direttore Giovanni Pierluigi come il massimo fra i compositori. Accettò Giovanni l' onorificentissimo incarico, e vi si prestava con assiduità ed impegno: il principe vicendevolmente come gradiva la di lui opera, così davagliene i più sinceri pegni, non solo trattandolo affabilmente, e volendolo a' suoi ritruovi fra gli uo-

mini famosi per arti e per scienze, che sovente ei radunava presso di se, ma profondendogli eziandio generosamente in seno vistose largizioni Gli studi però di Giovanni per la correzione del canto gregoriano commessagli dal sommo Pontefice, e ben nota al principe Buoncompagni lo avevan distolto per modo dalla musica armonica, che nello spazio di quasi cinque anni l' inesauribile Pierluigi si tacque, e come se disseccata fosse l' ampia sua vena, ebbe l' invidia largo campo di caricarlo alle spalle di non pochi sarcasmi. Rinaldo de Mel co' suoi elogi finalmente rese il principe della musica, il grande imitatore della natura alla composizione, e tosto la di lui gratitudine volle pagar con usura il debito contratto con le gentili e larghe maniere del principe Buoncompagni.

Allestì Giovanni due opere, una sopra parole italiane, l' altra sopra parole latine: un libro cioè di madrigali a 5. voci, e fu il primo per riguardo di siffatto numero di voci: eccone il frontispizio: *Il primo libro di madrigali a cinque voci di Giovanni Petroloysio Prenestino nuovamente composti, e dati in luce in Venezia appresso Angiolo Gardano*, 1581. ed un libro di mottetti a 4. voci, che, per motivo di averne egli già fatto imprimere il primo libro a 4. vo. dedicato al card. Ridolfo Pio di Carpi nell' anno 1563. siccome è stato veduto nel cap. 8. della sez. 2., si fu il secondo: eccone il frontispizio: *Ioannis Petraloysii Praenestini mottettorum quatuor vocibus partim plena voce, et partimparibus vocibus liber secundus. Venetiis apud Angelum Gardanum.* 1581. Dedicolli Giovanni amendue al principe Buoncompagni, uno in data di Roma il dì 10. Gennajo 1581. *All'Illustr.mo et eccell.mo Signore il Sig. Jacomo Buoncompagno general di santa Chiesa, et Duca di Sora ec.* L'altro senza data: *Illustrissimo, et Reverendiss. D. Iacobo Buoncompagno. Duci sorae, Domino Arpini, Marchioni Vignolae, capitaneo generali cataphractorum regis catholici in mediolanensi ditione, ac gubernatori generali S. romanae ecclesiae.* In questo ringrazia il principe suo mecenate per gli onori dal medesimo compartitigli massime nell' aggregarlo alla sua conversazion letteraria. *Iampridem me tuae excellentiae addixit singularis benignitas tua, cum in omnibus, qui in bonarum artium studiis versantur amplectendis, tum in me homine, hoc in numero re et facultate te-*

nuissimo, quoties ad te adii humanissime admittendo, audiendo, alloquendo. Volui igitur hanc meam observantiam testificari his libellis musicis nunc a me elaboratis Excellentiae Tuae offerendis, etc. In quello ringrazia il principe suo padrone delle grazie ricevute. *È si grande, et sì palese l'obbligo, che tengo io a V. E. Illustriss. per le molte gratie continuamente ricevute da lei, che non posso hormai senza giusta riprensione differire di pagar parte del debito mio. Per il che dando io alla stampa hora alcune canzoni spirituali, ho voluto consacrarle al felicissimo nome di V. E. per mostrarle segno, come debbo, della mia gratitudine, et devotione. La prego dunque a degnarsi di accettar volentieri il dono, che io le faccio, e come pegno de' molti oblighi miei etc.*

Del primo libro di madrigali a 5. voci oltre l' accennata edizione del 1581. ne ho veduto due altre pur di Venezia, ed amendue appresso Angelo Gardano, una del 1593. l' altra postuma del 1604. Quanto poi al secondo libro di mottetti a 4. voci oltre l' edizione soprindicata del 1581. ne ho vedute tre altre, una di Roma per Francesco Coattino del 1590. una di Venezia presso Angelo Gardano del 1604. postuma; ed un' altra postuma pur di Venezia del 1606. presso l' erede di Girolamo Scoto.

E per dire alcuna cosa del merito di queste due opere, io affermo, che il libro de' mottetti fu scritto dal Pierluigi all' epoca presente, siccome lo abbiamo testè udito dalla sua medesima bocca con le parole *hunc libellum musicum nunc a me elaboratum*, e lo giudico superiore alle altre opere fin qui da esso pubblicate. Diviso poi, che il libro di *Madrigali Spirituali* sia una collezione di *Arie divote* composte da Giovanni in diversi tempi per servigio di S. Filippo Neri, e del suo Oratorio (V. il cap. 1. di questa sez. 3.) alcune delle quali si innalzano al grado di veramente belle, ed altre scendono fino alla mediocrità. E per venire un poco più al particolare; il libro di madrigali spirituali ha li primi otto sopra le prime otto stanze della canzone del Petrarca in onore di Maria Vergine, le quali incominciano per la parola *Vergine:* e non intendo il perchè abbia il Pierluigi ommesso di porre in musica le due ultime stanze

di quella canzone, cioè: *Vergine, in cui ho tutta mia speranza* ec. e *Vergine umana, e nemica d' orgoglio* ec. con la chiusa *Il dì s' appressa, e non pote esser lunge*. Questi otto madrigali sono stati mai sempre tenuti in grandissima stima da tutti i compositori, e sono di fatto veramente belli: ma non potrei indurmi a dar loro alcun grado di sublimità: che anzi alcuna volta mi par di trovarvi un tantolino d' imitazione della natura servile, ed alcuna volta puerile. Comunemente si chiamano dagli scrittori: *Le vergini del Palestrina*. La qual denominazione peraltro fu solennemente riprovata dal Doni giuniore (547) che chiamolla *brutto costume, introdotto con molto aggravio della poesia, e de' Poeti*, dovendosi dire onninamente: *le vergini del Petrarca modulate, o messe in musica dal Palestrina*. Dopo questi otto madrigali ne seguono altri diciotto sopra parole divote sibbene, ma triviali anzi che nò. Il Doni sopraccitato, che forse non ebbe nelle mani l' intero volume, divisò che il Pierluigi avesse inseriti nelle *vergini del Petrarca* alcuni versi di questi madrigali, dicendo (548): *Il buon Giannetto da Palestrina aggiunse, secondo l'uso di que' tempi, questi versi goffi, e triviali alle vergini del Petrarca*.

Non basta ch' una volta tu portasti
Sì vil morte per mi;
Hor non ti par, che 'l sangue sparso basti
A trar l' anima a ti ec.

Il Doni però ha tolto un gravissimo abbaglio. Le *vergini del Petrarca* formano, siccom' è detto poc' anzi, li primi otto madrigali di questo volume, laddove li versi ch' egli cita, sono del madrigale vi-

(547) *Compendio del trattato de' generi, e de' modi della musica di Gio. Battista Doni*. Roma, Fei, 1635. *Discorso sopra la perfettione delle Melodie*, pag. 108.

(548) *Annotationi sopra il compendio del trattato de' generi, e de' modi della musica di Gio. Battista Doni*, pag. 60.

gesimosecondo, in cui si continua l'idea del vigesimoprimo, che incomincia:

Quanto più t' offend' io, tanto più sei
Cortese in perdonar
Tanto lordi peccati, et error miei; ec.

Tuttavia è innegabile, che i versi di questi dieciotto madrigali sono triviali e bassi. I concetti però hanno spessissimo gran sentimento, onde potè il Pierluigi, profondo come egli era, sollevarsi di tratto in tratto fino al vero bello, e vestire questi versi benchè triviali e bassi di musica tale, che dietro i brevi ed infuocati sermoni di S. Filippo spremesse abbondanti lacrime di sincera compunzione, da molti cuori mondani.

Questi madrigali forse già noti al Principe Buoncompagni, che giusta la lodevolissima costumanza di que' tempi non poteva senza ammirazione esentarsi dall' intervenire la sera agli esercizi divoti dell'Oratorio con la primaria nobiltà di Roma, e perciò forse anche dal medesimo principe richiesti al Pierluigi, il quale si fe un pregio di darli alla pubblica luce sotto l' aura propizia del glorioso di lui nome, furono accompagnati dal libro secondo di mottetti a 4. voci, parto di questa stagione, e perciò non tinto di squallore fiammingo, non ristretto nella mediocrità, ma veramente bello e sublime. Altri di questi mottetti sono, come esprimessi il Pierluigi *plena voce*, cioè composti con le quattro consuete parti, basso, tenore, contralto, e soprano, e da eseguirsi *a pieno*, altri *paribus vocibus*, cioè a quattro parti, o tutte gravi, o tutte acute, e da eseguirsi a soli quattro *per concerto*. Fra i mottetti *plena voce* io ammiro primieramente li primi quattro di un patetico tale, che manifesta apertamente quanto il cuor di Giovanni fosse compreso dopo la perdita della sua Lucrezia dai pensieri di ciò che segue la morte. Le parole sono tratte dal responsorio 3. del notturno 1. e dal responsorio 2. del notturno 2. dei defonti, cioè: *Domine, quando veneris judicare terram* ec. *Commissa mea pavesco, et ante te erubesco*, ec. *Heu mihi, Domine quia peccavi nimis in vita mea*, ec. *Anima mea turbata est valde* ec. Io son d'avviso, che

effettivamente Giovanni scrivesse questi quattro mottetti per cercare un lenitivo al suo dolore: ma il lenitivo aggravogli anzi viemaggiormente la fantasia, e lo fè risolvere di abbandonar la sua arte, quantunque piamente esercitata nel sagro culto, siccome viene riferito nelle *Memorie a penna* sopraccitate con il seguente aneddoto. Io, disse fra se Giovanni, mi voglio per sempre appartare dalla musica: musica e lutto mai non faran tregua, e tutto voglio occuparmi del terribil pensiero del mio ultimo fine: ed affinchè il mondo sappia, ed io mai non dimentichi cotale risoluzione sia l' ultima delle mie produzioni il mottetto: *Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordaremur tui, Syon, in salicibus, in medio ejus suspendimus organa nostra*. Povero Giovanni! Mi par di vederlo, che con la penna tremante, col cuor ferito da mille tetri pensieri va segnando il lugubre canto di questo mottetto: ohimè! L' arresto dell' *illic sedimus*: ohimè! Lo spaventevole dell' *illic flevimus*: ed ohimè! Lo sconvolgimento strascicato del *dum recordaremur tui, Syon*! Raddolcisce quindi pian piano le armonie, ed in brevi note ma pesate e significanti modula *in salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra*. Lascia in sospeso, e senza cadenza il mottetto: e dà piangendo l' ultimo creduto addio alle sue carte. Il ciel però non volle tanto da esso, siccome abbiamo di sopra veduto, e ben presto gli rese la calma a vantaggio dell' arte destinatagli a perfezionare. Questo *super flumina Babylonis* sospeso nella cadenza è il quinto mottetto, opera veramente sublime, e che sorpassa i quattro precedenti. Vengon di poi il salmo 133. *Ecce nunc benedicite Dominum*; il salmo 122. *Ad te levavi oculos meos*; il salmo 119. *Ad Dominum cum tribularer clamavi*; ed il salmo 86. *Fundamenta eius in montibus sanctis*, tutti divisi in più mottetti veramente belli; come pure i primi tre versi del salmo 41. *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum*, che termina con le parole *fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte, dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?* Li quali sono mirabilmente modulati. Li due soli mottetti: *Quia vidisti me, Thoma, credidisti* ec. ed: *Ego sum panis vivus, qui de caelo descendi*, ec. hanno per verità un grado ben inferiore agli altri. Seguono finalmente quattordici mottetti a voci pari. So, che ancora

altri compositori prima di Giovanni avevano scritto alcuna cosa a quattro voci pari, ma non avevano eglino conosciuta la finezza di tatto ch' esige siffatto genere di composizione. Il Pierluigi in questi mottetti non solo è giunto all' apice della perfezione artistica, ma superando se stesso, hà lasciato de' prototipi ammirabili. Tuttavia anche questi mottetti, se mal non mi appongo, formano una scala di gradazione. A me piacciono sopra gli altri l' *Ave Regina caelorum* con la 2. parte *Gaude gloriosa*. L' *Alma Redemptoris mater* con la 2. parte: *Tu quae genuisti*. La *Salve Regina* con la seconda parte: *Eja ergo advocata nostra*. Dopo questi debbono collocarsi l' *Adoramus te Christe*: il *Pueri haebreorum*: il *Confitemini Domino*. Quindi il *Sub tuum praesidium*: l' *Ave Maria gratia plena*. Appresso il *Surrexit Pastor bonus*. In seguito il *Gloriosi Principes terrae*. E da ultimo: *Haec dies quam fecit Dominus*.

Io diviso, che il principe Buoncompagni sapesse assai buon grado a Giovanni per questo dono; e che perciò mettesse in cuore al sommo Pontefice suo zio, di richiedere al Pierluigi piuttosto delle composizioni armoniche nello stile ecclesiastico, in cui certamente ei si elevava sopra tutti gli altri compositori, come Omero posto in paragone dell' Attico Tespi, o di Cherilo, quantunque caro al Magno Alessandro; anzi che sollecitarlo nella correzione dei *libri corali*, i quali potevano essere emendati ancor da altri con la sola direzione del Pierluigi, siccome era noto anche a sua beatitudine il bellissimo ed utilissimo *Direttorio* del Guidetti già sotto i torchi, e prossimo ad essere pubblicato, nel cui lavoro il Pierluigi aveva avuta la sola parte di dirigerne il metodo, rivederlo, correggerlo, ed emendarlo.

Di fatto convien persuadersi, che Gregorio XIII. facesse giugnere alle orecchie di Giovanni questo suo desiderio di vedere cioè delle armoniche composizioni da esso lavorate: perciocchè il Pierluigi dopo la pubblicazione dei due volumi dedicati al principe Buoncompagni, tosto nominò a Gregorio VIII. una sua opera, dicendo nella dedica, che gli offeriva il tributo di poche messe raccolte fra le sue carte già per l' addietro composte: *Constat Deo acceptissimas esse eas laudes quae in sacrosancto missae sacrificio concinuntur*; *cumque multa es-*

sent a me in hoc genere elaborata, delegi haec pauca, quae tuae sanctitati, Gregori pont. max. offerrem, tuoque permissu ederem. Ora siccome questa foggia di esprimersi oltre che toglierebbe al dono ogni maniera di pregio, sarebbe eziandio da contado, incivile, ed offensiva della sovrana dignità: così fia d' uopo divisare, ch' ei ciò non facesse di proprio consiglio, ma spintovi dal dolce rimprovero del suo lungo silenzio che inviògli il Papa, da cui pur volendosi Giovanni per alcun modo garantire, e fecegli rispondere a voce, e scrisselo nella dedica di non essere stato altrimenti ozioso, ma di aver continuato immancabilmente nell' esercizio della composizione, siccome gliel mostrerebbe col fatto nominandogli un volume di messe, che raccorrebbe all' istante fra le sue molte produzioni.

Appena pertanto, siccome dicevamo, ebbe Giovanni pubblicato nel 1581. il lib. 1. di madrigali a 5. vo. ed il lib. 2. di mottetti a 4. vo. tosto sul bel principio del seguente anno 1582. diede alle stampe il *libro quarto di messe* a 4. e 5. voci, e dedicollo al sommo Pontefice Gregorio XIII. per la ragione anzidetta. Eccone il frontispizio: *Joannis Petrialoysii praenestini missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus. Romae, apud Alexandrum Gardanum*, 1582. Un' altra sola edizione ho io veduta di questo volume fatta in Venezia nell' anno stesso 1582. da Angelo Gardano.

Non creda poi il lettore, che Giovanni nella dedica a Gregorio XIII. così digiunamente, siccome abbiamo testè accennato, volesse renderlo persuaso della sua instancabilità nello studio della composizione per il solo argomento di fatto, ma premise con somma avvedutezza anche le ragioni, onde il Papa conoscesse, che per propria intima persuasione egli mai non si sarebbe stancato dal così dover operare. Ecco le precise parole della dedica meritevolissime di essere riferite per intero. « La divina bontà si è la fonte di ogni maniera di beni: „ *summam Dei bonitatem principium et causam esse bonorum omnium,* „ *quaecumque sunt, et monet Apostolus, et ratio ipsa ab eadem bo-* „ *nitate nostris animis insita nos dubitare non sinit.* Onde ingratis- „ simo sarebbe colui, che non rendesse à Dio tutto il suo bene, „ non solo ringraziandonelo con la lingua; ma più con le opere, fa-

„ cendo servire a laude dell' Altissimo il ben che si gode. *Quae vero*
„ *in nobis sunt bona, ea, nisi divinae quoque bonitati accepta re-*
„ *feramus, non modo praedicatione et verbis, sed, quod maxime*
„ *opus est, factis: iis scilicet ipsis bonis ad Dei laudem adhiben-*
„ *dis, ingratissimi sumus*. Dal momento pertanto in cui conobbi tali
„ verità, io mi proposi, che quanto sapeva di musica, alla quale scien-
„ za interamente mi dedicai fin da fanciullo (notinsi le seguenti pa-
„ role) ed a molti sembra; che vi abbia profittato alcun poco, ma io
„ ben mi avveggo, essere veramente poco: pur tutto tutto mi pro-
„ posi di consagrarlo alle laudi divine. *Ex quo autem sic cogitare*
„ *coepi, statui, quantum in musica, cui quidem scientiae totum me*
„ *a puero dedissem, profecisse existimarer (videor enim multis ali-*
„ *quantum processisse, ipse autem quam parum id sit plane intel-*
„ *ligo) sed tamen quantum quantum illud est, decrevi totum divi-*
„ *nis laudibus consecrare* „. E qui passa alle parole sopra riferite, cioè:
che fra le divine laudi, essendo le più accette a Dio quelle che si cantano nel santo sagrifizio della messa, di esse si era egli sopra tutte le altre occupato, onde fra le molte già scritte ne trasceglieva quelle poche affin di dedicarle a sua Beatitudine. *Cum vero in his constet celeberrimas, Deoque acceptissimas esse eas, quae in sacrosancto missae sacrificio concinuntur, cumque multa essent a me in hoc genere elaborata, delegi haec pauca, quae tuae Sanctitati Gregori Pont. Max. offerrem, tuoque permissu ederem*. Terminata con tanta giustezza di espressioni, e con tanta finezza di argomentazione questa prima parte, riunisce Giovanni nell' ultimo periodo l' adempimento di due indispensabili suoi doveri: il primo di ringraziare Gregorio XIII. dei molti benefizi ricevuti sia nell' averlo scelto alla correzione del canto gregoriano, sia nell' aumento della provisione come maestro della basilica vaticana confermatogli nella bolla del 1. Agosto 1578., sia nell'averlo dato al principe Giacomo suo nipote per maestro e direttor de' concerti di camera: il secondo assai più difficile a disimpegnarsi, è che richiedeva un tatto assai fino, cioè di far le scuse con lo stesso sommo Pontefice, se le messe che gli dedicava, non erano scritte direttamente al fine di umiliarle al suo trono; perciocchè erasi risoluto di nomi-

nargliele in fretta in furia più per giustificazione, che per consiglio: lo che avvedutissimamente egli espresse con la parola *officium* gravida di molti sensi, come ben sa chi gusta l'idioma latino. *Ut autem singularem humanitatem tuam multis aliis in rebus sum expertus, quotidieque experior, sic perspecturum me spero in hoc officio, non ex mea tenuitate, sed ex voluntate et studio aestimando.* Passiamo ora a dare alcun cenno di queste messe.

E dapprima vuolsi rimarcare la nuova denominazione apposta alle messe, cioè: *missae quatuor vocum. Prima. Secunda. Tertia. Quarta. missae quinque vocum. Prima. Secunda. Tertia.* Rammentisi il lettore ciò che al proposito dei titoli delle messe abbiam detto nei capitoli 5. ed 8. della sez. 2. e come erano stati essi ragionevolmente presi di mira dai cardinali deputati alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino. Quindi si fu, che il Pierluigi dedicando ora la prima volta dopo quell'epoca un libro di messe al sommo Pontefice, affin di evitare qualunque ombra, che i titoli benchè ecclesiastici potessero rendere alla delicatezza di Gregorio XIII. prese il ripiego di indicare le messe per il rapporto che avevano scambievole quanto alla edizione, e le chiamò: la *prima*, la *seconda*, la *terza*, la *quarta* a 4. voci; la *prima*, la *seconda*, la *terza* a 5. voci. Ripiego peraltro, che non fu in seguito adottato nè dal Pierluigi stesso, nè da verun altro compositore.

Debbo tuttavia indicare ai lettori, che la terza messa a 4. voci merita di essere denominata *salutis humanae sator*, perciocchè tutta è lavorata sopra le melodie di canto gregoriano di tal'inno, che cantasi a' vesperi, ed alle laudi dell' ascension del Signore: che la terza messa a 5. voci debbe avere il titolo: *O magnum mysterium*, com' è stato detto nel cap. 1. di questa sez. 3. e dovrà ripetersi anche nel seguente paragrafo; e che i temi delle altre messe, onde trovarne i titoli, non sono così di leggieri riconoscibili, se pur non si volessero cercare ne' *madrigali*, e nelle *villotte* già di quella stagione da'sagri tempii sbandite.

Quanto poi al pregio di queste messe, la prima, la seconda, la terza, e la quarta a 4. voci sono facili, correnti, brevi, di buon stile, ed all'incirca della maniera della messa breve, di cui abbiamo ragionato nel Cap. 12. della sez. 2. Voglio anzi aggiugnere, che Ludovico

Vittoria, il quale tanto si distinse seguendo siffatta maniera di comporre ritrovata dal Pierluigi, mostra nella sua messa intitolata: *O quam gloriosum est regnum* (549) di avere avuto innanzi agli occhi la prima di queste messe. Le due messe prima, e seconda a 5. voci sono più artifiziose, ma chiare, di stil puro, e spaziose; in maniera da far intendere distintamente le parole, ed i sensi. Rimane a parlar della terza a 5. voci. Questa è per appunto la messa: *O magnum mysterium* donata senza titolo, o denominazione da Giovannni alla cappella apostolica nell'anno 1571. sotto il pontificato di S. Pio V. unitamente all'altra: *Veni creator spiritus*, siccom'è stato già detto nel cap. 1. di questa sez. 3. Se non che nella stampa trovasi il terzo *Kyrie* cangiato interamente e di melodie e di ritmo dal terzo *Kyrie* che vedesi nel volume MS. del nostro archivio segnato n.° 57. E si ripete pur nella stampa dopo il *Benedictus* concertato l'*Osanna* a pieno, che segue il concerto del *Pleni sunt coeli et terra*, laddove nel volume MS. soprindicato dopo il *Benedictus* v'è un secondo *Osanna* diverso dal primo. Giudichi il lettore a suo beneplacito sopra tali cangiamenti. Io diviso, che questa messa bella sì e di buono stile, ma non sublime, non da sorprendere, si eseguisse nella nostra cappella, come una delle composizioni ordinarie, e che perciò, non sentendone il Pierluigi affatto parlare, si fosse egli dimenticato di averla data già in dono alla cappella apostolica dieci anni in dietro. E se nel pubblicarla oggi con la stampa cangionne esso stesso il terzo *Kyrie*, e vi tolse il secondo *Osanna*, son questi i pentimenti consueti di chi si attende alle arti ed alle scienze di genio, che oggi si compiace di una idea, che riproverà nell'indomane: e perciò Orazio raccomanda che qualunque produzione d'arte, e d'ingegno *nonum prematur in annum*; perciocchè (*de art. poet v.* 388. *seg.*)

Membranis intus positis, delere licebit
Quod non edideris: nescit vox missa reverti.

(549) Il Pierluigi fece imprimere il quarto volome di messe nell' anno 1582. Il Vittoria diede alle stampe per Domenico Basa presso Angelo Gardano il primo libro di messe a 4. 5. 6. voci dedicato a Filippo II. re delle Spagne nell'anno 1583. ed. io questo vo-

La difesa di Giovanni a dimostrazione della sua instancabilità è stata vittoriosa: il ripiego onde scusare la qualità del dono, efficace: Gregorio XIII. è persuaso delle verità espostegli, e delle sette messe sodisfattissimo. Ma egli il Pierluigi? Il Pierluigi calcola i suoi doveri con l'erculee sue forze; e conoscendo di potere assai più di quello che in dono ha offerto, medita di riparare al silenzio di cinque anni, fattogli dolcemente rimproverare dal Papa, con qualche produzione; onde conosca il mondo tutto non essere stata una fastosa millanteria il, *Videor multis aliquantum processisse*, inserito nella dedica del precedente libro quarto di Messe, ma l'intimo senso della verità, che senza far mostra di celare i meritati elogi, per ritenerli a proprio lezzo, quasi fangosa pastura in brago, li palesa anzi al bisogno, ma di maniera, che come incenso arso sulle bracie si innalzino a pura gloria del donatore: *Sed tamen quantum illud est, decrevi totum divinis laudibus consecrare*. In una parola il Pierluigi si accinge a scrivere alcuna cosa per dedicarla appostatamente al sommo Pontefice, e ponendovi in opera quanto sa d'arte, d'ingegno, di filosofia, innalza il suo stile al grado della più sublime perfezione, alla squisitezza del vero bello, alla verace imitazione della natura. Un anno intero, l'anno 1583. gli fu d'uopo a tanta impresa; e nel seguente 1584. al pubblicare due nuove opere, fu meritamente proclamato principe della musica: compositor senza pari: le cui note non dilettano sterilmente l'orecchio, ma per primo esempio dal risorgimento della musica, dilettando persuadon la mente, e muovono il cuore.

Allo spuntar dell'anno 1584. si presenta il Pierluigi di persona al trono di Gregorio XIII. e supplichevole gli dimanda in grazia di accettare il mistico *Cantico de' cantici* di Salomone posto in musica a bel disegno di nominarglielo. Sorrise il Papa a tai parole (così nelle memorie a penna sopraccitate) ed, accetto, disse, volentieri siffatta produzione, onde non mi sarà difficile di ravvisare nel dono l'animo del donatore. Voglia il cielo, rispose Giovanni, che, come studiato mi sono

lume trovasi la messa: o *quam gloriosum est regnum*: onde non è inverisimile che il Vittoria nello scriverla possa avere avuto d'innanzi agli occhi la prima messa a 4. voci dell'indicato quarto volume di messe del Pierluigi.

di esprimere con ardore gli amori divini di questo *epitalamio*, siasi anche nel mio cuore trasfusa una scintilla di carità. E, ricevuta dal Papa la benedizione, si partì ricolmo di contento.

Alessandro Gardano sollecitato dal Pierluigi compì in breve pe' suoi tipi la edizione, e fù pubblicato il libro quarto di mottetti a cinque voci di Giovanni Pierluigi tratto dal Cantico dei cantici di Salomone. Eccone il frontispizio. *Ioannis Petraloysii Praenestini Mottettorum quinque vocibus Liber quartus ex Canticis Canticorum. Romae, apud Alexandrum Gardanum* 1584.

Dedicò Giovanni al som. Pont. Gregorio XIII. questo quarto libro: ed affin di mostrargli nel dono l'animo del donatore, incominciò la dedica con la sincera ed umile confessione de' suoi giovanili trascorsi (V. il cap. 8. della sez. 1.) nel porre in musica delle poesie scandalose; poichè al dir di Salomone: *justus accusator est sui in principio sermonis.* Ed ecco com'egli si esprime. „ Gli amor profani, ed indegni del nome, e della „ professiòn di cristiano sono pur troppo il tema comune del verseg- „ giar dei poeti: *Extant nimis multa poetarum carmina nullo alio* „ *nisi amorum a christiana professione et nomine alienorum argu-* „ *mento*. E questi versi appunto, parto di uomini furiosi, e corrompi- „ tori della gioventù hanno servito mai sempre alla più parte dei compo- „ sitori di musica, per soggetto delle lor produzioni; onde quanta più „ lode acquistavansi eglino per il loro ingegno, tanto più scandalezza- „ vano le persone dabbene per difetto delle laide parole. *Ea vero ipsa* „ *carmina hominum vere furore correptorum, ac juventutis corrupto-* „ *rum magna musicorum pars artificii industriaeque suae materiam* „ *esse voluerunt, qui quantum ingenii laude flouerunt, tantum mate-* „ *riae vitio apud bonos et graves viros offenderunt*. Ora nel nume- „ ro di siffatti compositori fui un tempo ancor io, e perciò

Di me medesmo meco mi vergogno (Petrarca)

„ e ne sono dolente; ma siccome ciò che fù, non può non essere sta- „ to', io ravveduto mutai consiglio. *Ex eo numero aliquando fuisse me* „ *et erubesco, et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt,* „ *nec reddi infecta quae facta jam sunt, consilium mutavi.*

Dietro questa umile e dolente confessione passa Giovanni nella dedica stessa a dar conto dell' opera, dicendo: „ Quindi si fu, che „ tutto mi consagrai allo stile ecclesiastico: e dapprima posi in musi- „ ca ciò che si apparteneva alle laudi del Signor nostro Gesù Cri- „ sto, e della sua SSma. Madre Vergine Maria. *Itaque et antea elu- „ boravi in iis, quae de laudibus Domini nostri Iesu Cristi Sanctissi- „ maeque ejus Matris et Virginis Mariae carminibus scripta erant*. „ Ed ora ho scelto per materia dei miei studi il Cantico dei cantici di Sa- „ lomone contenente i divini amori fra l'anima umana, ed il celeste sposo „ Gesù. *Et hoc tempore ea delegi, quae divinum Christi, Sponsaeque „ ejus animae amorem continerent, Salomonis nimirum Cantica.* Nel „ porre in musica queste parole io mi sono elevato al di sopra del con- „ sueto mio stile ecclesiastico, adoperandovi un genere più vivo, più „ robusto, più insinuante, più energico, più sentimentale, più imitativo: „ (e con tanti aggiunti conosciamo di non ispiegare a sufficienza la „ forza dell'*alacriore*, di cui si è servito il Pierluigi). Perciocchè sensi „ sì fatti mi vi hanno obbligato. *Usus sum genere aliquanto alacriore, „ quam in caeteris ecclesiasticis cantibus uti soleo; sic enim rem „ ipsam postulare intelligebam* „. Sì il solo Pierluigi era l'uomo da affrontare un genere di musica non più usato, e crearlo ad un tempo, e perfezionarlo. Ed il solo Pierluigi era atto a dare il vero giudizio dello stil di questo libro di mottetti, che umiliò i precedenti, sbalordì i contemporanei, e fecesi ammirare come opera superiore alle umane forze in tutte le età dai seguenti compositori.

Finalmente Giovanni nella dedica assicura il Papa di avere scritto eziandio alcun' altra cosa nello stile medesimo; e che allora si farà un pregio di dedicargliela, quando possa esser sicuro, che questa nuova maniera di musica, *genere alacriore*, abbia incontrato il delicatissimo gusto di sua Beatitudine. *Volui autem hoc quidquid est operis offerre Sanctitati tuae, cui si minus re ipsa, at certe voluntate et conatu satis facturum iri non dubito. Sed si, quod utinam contingat, re etiam ipsa satisfecero, incitabor ad alia edenda, quae tuae Sanctitati grata fore existimabo*. etc.

Ma scendiamo per pochi momenti a svolgere questo volume. Dap-

prima vuolsi avvertito il lettore, che li mottetti son *ventinove*, e non contengono per intero tutti gli *otto* capitoli della Cantica, ma or quà, or là veggonsi ommessi alcuni pochi versi. Che anzi l'ordine con cui trovansi impressi i mottetti non segue costantemente l'ordine del Cantico, ma altri di essi sono anticipati, altri posticipati. Io diviso, che il Pierluigi scrivesse questi mottetti a seconda del suo focosissimo estro agitatore, portato ora a maniere più squisite, ora a tratti più forti, ora a dolcissimi lai, e così appunto ei li facesse imprimere con quell'ordine, con cui erangli usciti dalla penna: e che in conseguenza per tal motivo quà si trova fra due mottetti ommesso un verso del cantico, là due, e così di mano in mano. E questa ommissione tocca segnatamente que'versi, che, essendo di un sentimento tutto mistico, o non lasciano intendersi di leggieri nella scorza delle parole, cioè dire nel senso letterale, o così staccati dalle precedenti e seguenti parole, ed isolati per formarne un mottetto, potrebbero essere intesi letteralmente con poco frutto, siccome è noto, che anche nell'antica Sinagoga non era lecito agli ebrei di leggere questo cantico, finattantochè non fosser eglino assodati per età matura (550).

Quanto poi al merito di questi mottetti, si accerti il lettore, che se il Pierluigi stesso avesse voluto scrivere una seconda volta segnatamente li mottetti: *Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata. — Vox dilecti mei, etc. — Nigra sum sed formosa, etc. — Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, etc. — Vulnerasti cor meum soror mea sponsa, etc. — Dilectus meus mihi, et ego illi, etc. — Adjuro vos, filiae Hierusalem.* ec. o gli avrebbe composti tali quali sono in questo volume, o ne sarebbe rimasto egli stesso lungi a mille miglia:

(550) *Liber prooemiorum B. Isidori de libris veteris ac novi testamenti.* De canticis canticorum... *Illud etiam non est omittendum, quod a doctoribus nostris traditur, apud hebraeos hanc fuisse observationem, ne cuiquam librum hunc legere permitterent, nisi viro jam perfectae scientiae, et roboratae fidei: ne forte per imbecillitatem infantiae, et fidei imperitiam, non tam erudiret cognitio lubricas mentes, quam potius ad concupiscentias corporales converteret.*

tanta è la loro impareggiabile sublimità. Nè per questo intendo di diminuir punto il vero bello, ed il sublime anche di tutti gli altri mottetti: perciocchè avendo il Pierluigi per le mani le sopra indicate parole di sublimissimi concetti, le rivestì di sublimissima musica: e ponendo quindi in musica le altre parole di enfasi minore, anche più rimessa fu la sua imitazion musicale, sempre però nel *genere alacriore*. Anzi quante volte o nel principio, o nel mezzo, o nel fine di alcun mottetto i sentimenti del cantico si elevano, eleva ancor esso le musicali maniere; e così il fece nel mezzo del mottetto: *Si ignoras te*, alle parole, *equitatui meo in curribus Pharaonis assimilavi te*. Il fece nel principio del mottetto: *Ecce tu pulcher es dilecte mi, et decorus*. Il fece nel mottetto *Adiuro vos filiae Hierusalem*, alle parole *nuncietis ei, quia amore langueo*; e dopo una pausa eloquentissima in tutte le parti, il fece alle seguenti parole: *qualis est dilectus tuus ex dilecto*. Il fece nel mottetto: *Pulchra es amica mea* alle parole, *averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt*. Il fece alle prime parole del mottetto: *Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum*. Ed il fece soprattutto nel fine del mottetto: *Introduxit me rex in cellam vinariam*, alle parole *fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo* (551), il quale è un

(551) Anche il P. Kircher conobbe il pregio di questo tratto di musica, e riportollo (Musurg. univers. lib. 7. cap. 6. pag. 598. 599.) come prototipo di musica atta ad esprimere e muovere l' affetto dell' amore: *Paradigma affectus amoris*. Eccone le parole nelle quali contiensi anche un bellissimo elogio del Pierluigi. *Affectus amoris est passio, sive desiderium perfruendae pulchritudinis dilectae rei, cujus proprietatem vide descriptam* in lib. 10. tractatus de musica amoris. *Et quoniam in amantibus motus jam sunt vehementes, modo languidi, nonnumquam suaviter titillantes, ut ad similia pathemata alium commoveas similibus harmonicis motibus melothesia, ut gaudeat, necesse est. Hinc enim fiet, ut motus hujusmodi harmonici per intervalla vehementia, languida, mollia, et exotica spiritum ceu amorosum passionis organum similiter afficiant. Quibus comparatis infallibilem effectum malothesia haud dubie sortietur... Elucet autem primo hujusmodi affectus*, libro quarto motectorum, *in motecto*, Introduxit *Petri Aloysii Praenestini, super haec verba*: quia amore langueo. *Cujus quanta apud omnes musicos sit authoritas, non attinet dicere, cum ejus compositiones tanto ingenio sint adornatae, ut nihil iis demi, aut addi posse videatur*. E qui riporta in note il menzionato tratto di musica: di poi segue. *Vides in hoc paradigma-*

tratto di musica, che in se solo riunisce e tutta l'arte, e tutta la scienza, e tutta la musicale filosofia, semplicissimo e grandiosissimo nel pensiere; dottissimo e chiarissimo negli artifizi, delicatissimo e robustissimo negli accordi, vivissimo ed energico nella successione inaspettata or di due, or di tre colpi, eccoti il colpo seguente più nuovo dei precedenti, ed insieme così toccante e lezioso, che fa immancabilmente cangiar di colore chiunque abbia anima, siccome più volte cantandosi questo mottetto nella mia accademia, e lo vidi negli altri, e lo sperimentai in me stesso. Vada ora quanto v' ha di musica moderna, e ci ridica, se mai seppe produrre cotali effetti per il risultato di voci gravi ed acute riunite insieme. Vanti ella pure l'effetto maraviglioso di alcuna lugubre scena, che provocò le lagrime degli astanti: quella non fu virtù dell'armonia, ma solo il sentimento di alcun particolare esecutore, ch'ebbe in dono nella voce e nell'azione le chiavi del cuore umano. Quì non la declamazione sentimentale, non l'apparato, non la combinazion degli aneddoti, non l'interesse dell'udienza spettatrice, non l'illusione, non la scena, ma la forza sola dell'armonia e della successione de' colpi armonici, unita per imitazione al grado simiglievole dei sentimenti che riveste, diletta, muove, trionfa. Ed ecco quanto a ragione tostochè furon pubblici con la stampa siffatti mottetti tributò Roma, tributò l'Italia, tributò l'Europa intera corone ed allori al Pierluigi *principe della musica*: e mai più, fin ch'ei visse, non ebbe emuli, non ebbe insidie, ma da per tutto fu nominato con entusiasmo, da per tutto ricercato con avidità, da per tutto ricevuto con onore: ed egli sempre umile in tanta gloria.

Ed affinchè il lettore non sia tenuto a giurare sulle mie parole, vò ch'egli stesso vegga la moltiplicità dell'edizioni ripetute di questo volume, e legga come se ne parlò, e se ne scrisse anche lontan da Roma, anche dai professori nell'arte, vivo il Pierluigi, e conoscerà di per se il conto, che si tenne di quest'opera, prototipo di vera bellezza, di sublimità impareggiabile, d'imitazione perfetta della

te, quomodo ex mollibus, placidis, et languidis intervallis, paulatim desinat in clausula nescio quid asperitatis ex defectionis obtinente.

natura. Dietro la prima edizione di Roma pe' tipi di Alessandro Gardano ne fece Angelo Gardano la seconda in Venezia nell'anno stesso 1584. ed il medesimo Angelo ne ripetè la terza pur in Venezia nel 1587. Nell'anno 1588. essendo le ricerche di quest'opera incessanti, e gli esemplari irreperibili, Giacomo Vincenti per consiglio del famoso organista e compositore P. F. Cipriano di S. Stafano di Venezia ne fece la quarta edizione, tirandone per quel che si dice tre mille copie; e vi appose il seguente discorso ai lettori degno di essere riportato. „ *Conoscendo io, benigni Lettori, a pieno la grandezza, et l'eccellenza de i presenti mottetti sì per il valore, et leggiadria del molto degno, ma non mai bastevolmente lodato Mr. Gio. Pietro Alouyse Palestina, che gli compose; come anco per l'amorosa dolcezza d'una quasi nuova armonia, come a punto richiedeva la Cantica di Salomone, et persuaso anchora dal R. P. F. Cipriano Veneziano di S. Stefano suonator d'organo nella sua chiesa, Padre invero giudiciosissimo, e meritevole, oltra l'altre degne sue qualità, di esser connumerato tra i primi di questa professione in questa nostra città..... non mi son potuto contenere, che per servigio pubblico, e beneficio universale di quelli che non hanno potuto esser partecipi di così rare et degne compositioni, et le desiderano, non trovandosene più nelle librarie, non le abbi dato di nuovo alla stampa per farvi conoscere, quanto ch' io sia bramoso di compiacere a chi desidera godere i frutti di questo gran musico. Per tanto con quella istessa prontezza, con la quale l' auttore le dedicò la prima volta a Papa Gregorio XIII di san. mem. io ancora le dedico a voi, pregandovi vogliate aggradire questo desiderio ch' io tengo di far cosa che vi sia grata* „. Sembrava, che per tale abbondantissima edizione quarta veneziana potesse l' Europa saziarsi a pieno di questo nettare di dolcezza; tuttavia dopo alcun tempo le nuove ricerche fecero ripetere nuove edizioni. Nel 1596. l' erede di Girolamo Scoto ne pubblicò in Venezia la quinta edizione. La sesta edizione fu di nuovo eseguita per Angelo Gardano in Venezia nel 1601. Il sopraccitato erede di Girolamo Scoto nel 1603. ne ripetè in Venezia la settima edizione. Nel 1608. Alessandro Raverio pur in Venezia ne pubblicò l' ottava edizione: e

siccome la musica vocale erasi già comunemente accoppiata con l'organo, fece il Raverio per alcun compositore ricavare dalle cinque parti del concento il *basso continuo* per l'organo, e ve lo aggiunse: *addita*, così nel frontispizio, *parte infima pro pulsatoris organi commoditate* (552).

(552) Affine di conservare nel tenore la proprietà de' modi, o toni del canto gregoriano (che sono i medesimi dell'antica musica greca) i quali servirono di sistema fondamentale alla musica dopo il suo risorgimento, usarono non di rado i compositori e *modi*, e *chiavi trasportate*. Trasportarono cioè il modo di D. con 3. min. 6. mag. e 7. min. detto *primo* e *secondo modo* in G. con un b molle. Trasportarono il modo di E. con 2. 3. 6. e 7. min. detto *terzo* e *quarto modo* in A. con un b molle. Trasportarono il modo di F. con 4. 6. e 7. mag. detto *quinto* e *sesto modo* in B fa con un solo b molle; e trasportarono il modo di G. con 3. 6. mag. e 7. min. detto *settimo* ed *ottavo modo* in C. con un b molle. Gli altri modi in A. con 3. 6. 7. min. detto *nono* e *decimo modo*; in ♮ Bemi con 2. 3. min. 5. falsa, 6. 7. min. detto *undecimo* e *duodecimo modo* (alcuna volta lo trasportarono in E. con un b molle); in C. con 3. 6. 7. mag. detto *decimoterzo*, e *decimoquarto modo* li lasciavano nelle loro sedi. In conseguenza dell'indicato trasporto scrivevano sovente la parte del basso ora in chiave di *baritono*, or di *tenore*: la parte del tenore in chiave di *contralto*, la parte del contralto in chiave di *mezzo soprano*; e la parte del soprano in chiave di *violino*. Li cantori nell'eseguire siffatte composizioni non seguivano esattamente i suoni delle note, siccome erano scritte in proporzion del *eorista*, ma abbassandoli, proporzionaveno il tono della composizione al comodo delle voci.

Appena riunito il canto al suono dell'organo, si pensò di regolarmente determinare siffatto abbassamento di voce per regola dell'organista: e si convenne nell'uso di riportare le composizioni di *modi trasportati*, e scritte in *chiavi trasportate* ai modi o toni corrispondenti originarii; e di trasportare ai *modi finti* corrispondenti le composizioni scritte nelle sedi naturali originarie di ciascun modo, ma con le *chiavi trasportate*. Cioè dire: le composizioni in G. 3. min. le riportavano in D; le composizioni in A. con 2. min. le riportavano in E; le composizioni in B fa con un b molle le riportavano in F; e le composizioni in C. con un b molle le riportavano in G. Similmente trasportavano in G. con b molle le composizioni scritte in D. per chiavi trasportate: trasportavano in A. con b molle le composizioni scritte in E. per chiavi trasportate, trasportavano in B fa con un b molle le composizioni scritte in F. per chiavi trasportate. E trasportavano in C. con b molle le composizioni scritte in G. per chiavi trasportate.

Questa restituzione ai proprii modi originarii delle composizioni scritte in modi e chiavi trasportate; e questo trasporto nei modi finti delle composizioni scritte in modi naturali ed originarii per chiavi trasportate s'indicò nella parte dell'organo con questo solo cenno: *alla quarta*; cioè dire, l'organista doveva, sonando, riportare tutta la composi-

zione alla *quarta sotto*, ossia dal G. b. in D. dall'A. b. in E. dal B.fa in F. dal C. b in G. Ovver doveva trasportare, sonando, tutta la composizione alla *quarta sopra* (e per comodo del suono e del canto all'*ottava sotto* della *quarta sopra*. Lo che a mio divisamento si sarebbe detto assai meglio alla *quinta sotto*; ossia dal D. in G. b dall'E. in A. b dal F. in Bfa, dal G. in C. b.

Ora a siffatto trasporto, e restituzione andarono soggetti molti mottetti di questo' volume della cantica nell' accoppiarli con l' organo. Li primi dieci mottetti furono scritti dal Pierluigi in G. 3. min. con un solo b molle in chiave per chiavi trasportate, e qui nella parte dell' organo sono riportati alla quarta sotto nel modo originario D. senza b molle. Dall' undecimo al decimo ottavo scritti naturalmente nel modo originario in G. 3. mag. senza diesis in chiave, per chiavi trasportate; e qui nella parte dell' organo sono trasportati in C. con un b molle in chiave, cioè alla quarta sopra, e per comodo dei cantori all' *ottava* bassa della *quarta* sopra, ossia alla *quinta sotto* del modo originario in G. Il decimonono in A. 3. min. è lasciato anche nell' organo nella sua originaria sede. Dal vigesimo al vigesimoquarto in E. con 2. e 3. min. sono parimenti nell' organo rimasti nella loro sede originarie; poichè dal ridetto decimonono fino al vigesimoquarto sono sei mottetti scritti in *chiavi naturali*, ed in *modi originarii*. Dal vigesimoquinto all' ultimo, il vigesimonono, composti dal Pierluigi in F. con un b molle per modo originario, e per chiavi trasportate, qui nella parte dell' organo sono trasportati in C. naturale, e questo si fu un arbitrio di chi ebbe mano e cotal lavoro; poichè il trasporto doveva eseguirsi in Bfa con due b. molli in chiave. Forsi però costui o non seppe che i compositori del secolo XV. e del principio del secolo XVI. avevano infinite volte scritto in Bfa con due b molli in chiave, o, anche sapendolo, non osò di opporsi all' uso attuale del suo tempo, per cui il tono di Bfa porteva immancabilmente un solo b molle in chiave per corrispondenza al modo di F. senza b molle, e così amò meglio di trasportar le composizioni in C. naturale, e torsi d' impaccio.

Tutta questa teoria di trasporti de' modi originarii nelle sedi finte, e di restituzione dalle sedi finte ne' modi originarii è necessarissima a chi brami d' intendere le composizioni vocali dal risorgimento della musica fino al cader del secolo XVI. e le composizioni organiche dal fine del ridetto secolo, fin' oltre la metà del secolo XVII. poichè per le maggior parte vanno soggette a siffatti cambiamenti o di modi, o di chiavi. Tolti quindi insensibilmente dal non uso nella seconda metà del menzionato secolo XVII. i toni o modi greci, o vogliam dire del canto gregoriano, ed anche le chiavi trasportate; ed unicamente lasciate alla pratica, con danno immenso dell' arte, della scienza, e dell' effetto musicale le due sole scale di C. 3. mag. e di A. 3. min. ed a queste due ridotte perpetuamente simili tutte le altre scale, cessarono gl' indicati trasporti, e restituzioni, che dal 1700. più non si veggono additati da verun compositore.

E la decima edizione fu di Roma nel 1650. per i tipi di Vitale Mascardi. Se oltre queste edizioni, tutte da me vedute e consultate, ve ne abbia avuto delle altre, no'l so. Parmi tuttavia, che anche queste sole dieci eseguite nel corso di sessantasei anni, possano essere sufficienti a dimostrare, siccome diceva, il conto altissimo in cui si tennero e a'tempi di Giovanni, e dopo la di lui morte gl'impareggiabili mottetti di questa sublimissima opera in Roma, nell'Italia, nell'Europa tutta, che volle bearsi di cotal musica tanto per le sole voci, quanto per le voci miste al suono, e funne avida siffattamente, che ne ingojò molte migliaja di copie senza lasciarne pur una in commercio vendibile a qualsivoglia prezzo.

Assicuratosi Giovanni del felice incontro della sua opera coniata con nuovo stile ecclesiastico, incamminò la edizione di un altro volume di mottetti di stil similissimo a quel della Cantica con animo di dedicarlo parimente a Gregorio XIII. con cui già si era sbilanciato nella dedica dicendogli: *Si, quod utinam contingat, re ipsa Sanctitati tuae satisfecero, incitabor ad alia edenda, quae tuae Sancitati grata fore existimabo*. Una impreveduta combinazione distolse il Pierluigi dal concepito disegno, e lo determinò a nominare il nuovo volume di mottetti ad altro personaggio.

L'indole docile ed alle cose ecclesiastiche inclinata del giovanetto Andrea Battori nipote di Stefano re di Polonia fece risolvere nell'anno 1583. quell'avvedutissimo sovrano d'inviarlo a Roma con solenne ambasciata al sommo Pontefice Gregorio XIII. Era di fresco giunto il Battori, allorchè Roma risuonò delle lodi tributate alla *Cantica* posta in musica dal Pierluigi, ed invaghitosi di conoscere personalmente così famoso compositore il volle vedere, e parlargli, e gustare eziandio il nettare delle nuove sue produzioni. Le belle maniere del giovine principe divenuto entusiasta delle musiche prenestine, legarono l'animo di Giovanni siffattamente, che videsi obbligato di nominare al Battori prima che ripatriasse, compita la sua ambasceria, l'opera dei mottetti già incamminata con la stampa, e procurò di sollecitarne il compimento al più presto. Il Papa intanto nel concistoro segreto del mercoledì 4. Luglio 1584. creò il principe Andrea Battori cardinale della S. romana chiesa, e nel seguente sabato 7. Luglio in pubblico concistoro die-

degli solennemente il cappello (553). Onde la partenza del novello Cardinale si prolungò ancora alquanti giorni, ed il Pierluigi fu contentissimo di presentargli l'opera fregiata con il nome *Battorio*.

(553) Non sono conformi gli scrittori nell'assegnare il *concistoro* in cui dal sommo Pontefice Gregorio XIII. fu creato cardinale il principe Andrea Battori. Il Petramellari (de cardinalibus pag. 201.) vuole che ciò accadesse nel lunedì 4. Giugno 1584. *Creatia octava unius cardinalis*, anno *Dom.* 1584. *die lunae*, *pridie nonas Junii*, *Romae*, *apud S. Marcum*. *Gregorius Papa XIII. octavo creavit unum cardinalem*, *qui fuit Andreas Bathorius de Somlio transilvanus*. Afferma al contrario il Ciaconi (Hist. romanor. Pontif. et S. R. E. cardinal. cum addit. Oldoini To. 4. pag. 105.) che questo concistoro fu tenuto il dì 4. Luglio. *Gregorius Andreae Bathorii caput rubro bireto die 4 Iulii hora 20. apud S. Marcum ornavit*, *et die 7. ejusdem mensis ibidem in publico consistorio*, *pileo purpureo*. Il P. Giampietro Maffei (annali di Greg. 13. to. 2. pag. 375.) seguì l'opinione del Ciaconi. *Gregorio determinò di creare cardinale Andrea Battori*, *tanto più volentieri*, *quanto maggiore saggio di cristiana virtù e di spiriti generosi aveva data in que' giorni alla corte romana: sicchè alli 4. di Luglio lo ammise nel sagro collegio*, *e per più segno di onore con unica promozione solita farsi a contemplazione solamente di principi di grande stima*, *e di molti meriti*. Non piacque a Lorenzo Cardella (mem. stor. de' cardinali To. 5. pag. 221.) questa seconda opinione, e tornò a divisare con il Petramellari. *Ottava promozione fatta in Roma alli 4. di Giugno del* 1584. *Andrea Battorio nato in Transilvania fu da Gregorio XIII. ascritto tra i diaconi cardinali*. In questa dissension di scrittori io ricorro al *diario* MS. di Ippolito Gambogi segretario-puntatore del nostro collegio dell'anno 1584. per cui sarà tolto ogni dubbio. Il dì 4. Giugno 1584. fu lunedì come asserisce il Petramellari, ma il Papa abitava ancora al Vaticano e non al palazzo di S. Marco, ed il nostro collegio cantò l'uffizio, e la messa secondo il solito nella cappella di Sisto. Nel seguente giovedì 7. Giugno vi sarebbe stato il concistoro pubblico per la tradizion del cappello, se il principe Battori fosse stato creato cardinale nel concistoro segreto del lunedì 4. Giugno, ed i nostri cantori vi sarebbero stati necessariamente occupati; laddove eglino scesero collegialmente in S. Pietro correndo l'ottava della festa del Corpo del Signore, cantarono solennemente la messa nella basilica, e seguirono la solenne processione. *Die jovis 7. Iunii*. *Octava Corporis Christi*. *Commune*. *Cantavimus missam in S. Petro collegialiter*, *et fuimus in processione*. In conseguenza non sussiste affatto, che il Papa tenesse nel palazzo di S. Marco il concistoro li 4. e li 7. di Giugno 1584. Passò poi veramente il Papa ad abitare nel palazzo di S. Marco il dì 9. Giugno. Sabato. Ed i cantori pontificii nella Domenica seguente incominciarono l'uffiziatura quotidiana nella chiesa di S. Marco. *Post sacrum congregatio decrevit ut omnes die solis interesse debeant in S. Marco juxta ritum*. — *Die solis* 10. *Iunii*. *Incepimus sacrum decantare in S. Marco hora*

Quest' opera si è il quinto tomo di mottetti a cinque voci dedicato siccom' è detto, al cardinal Andrea Battori ne' pochi giorni, ch' ei si trattenne ancora in Roma. Eccone il frontispizio: *Joannis Petraloysii Praenestini Motettorum quinque vocibus liber quintus. Romae, apud Alexandrum Gardanum*, 1584 *Illustriss. et Reverendiss. D. D. Andreae Bathorio S. R. E. Cardinali amplissimo Stephani Serenissimi Poloniae Regis Nepoti* (554). Tre altre edizioni ho io veduto di questo

undecima. Abitando pertanto il Papa nel palazzo di S. Marco il dì 4. Luglio 1584. mercoldì, nel concistoro segreto creò cardinale il principe Andrea Battori. *Die mercurii 4. Iulii consistorium. Hac mane Ss. D. N. creavit cardinalem Illustrissimum et Reverendissimum Andream transilvanum polonum*. Ed il dì 7. Luglio 1584. sabato nel concistoro pubblico diedegli il cappello. *Sabbato. Die 7. Iulii. Consistorium publicum SS. D. N. dedit pileum Illustrissimo et Reverendissimo cardinali transilvano polono. Pro nostris solitis emolumentis accepimus a praefato Illustrissimo triginta ducatos auri in auro de camera, omnes praesentes, praeter D. Io. Antonium Merulum*. Onde tanto il Petramellari benchè scrittore sincrono, quanto il Cardella hanno equivocato, essendo fuor di dubbio, che Andrea Battori fu creato cardinale nel concistoro segreto tenuto nel palazzo di S. Marco il mercoldì 4. Luglio del 1584. e nel concistoro pubblico del sabato 7. Luglio ebbe il cappello.

(554) La dedica al cardinale Battori non ha per la storia alcun interesse. Solo giova riflettere, che avendo il Pierluigi nel fine della stessa dedica promesso implicitamente di cantare le lodi e del cardinale, e dello zio Stefano re di Polonia, e non avendolo eseguito, sia stato rimunerato di questa sua opera con un solennissimo *vi ringrazio*, e forsi niente più. Tuttavia mostrandosi per questa dedica e la gentilezza del giovane principe cardinale novello verso il Pierluigi, e la gratitudine di questo al soli esterni segni di benevolenza, e così la benfattezza del di lui animo interamente armonico, merita di essere riportata. *Superioribus diebus* (*Andrea Bathori cardinalis amplissime*) *cum ad te musicae disciplinae, in qua sin minus foelici eventu, at multo cum studio totam aetatem consumpsi, lucubrationes quasdam attulissem, tanta mihi humanitatis tuae se lux aperuit, ut facile perspicere potuerim, tibi illas minime injucundas fuisse. Est sane regium, cum summa in primis, et praeclarissima quaeque admirari, tum minora, si quam modo laudem mereri videantur, non despicere. Musicen vero quam veteres divinum inventum esse dixerunt, quis non honestam atque ingenuam, et in laudandarum artium numero esse confitetur? Itaque et maximos olim reges, et romanos rerum dominos inter convivia fidicines, et cantores adhibere solitos accepimus, et sapientissimus rex David, cum nos saepius ad divinum numen canore laudandum invitat, tum ipse psalterio ad eum usum elaborato, egregie est modulatus. Nil igi-*

quinto volume, tutte di Venezia, e sono una del 1588. presso l'erede di Girolamo Scoto, l'altra del 1595. presso Angelo Gardano, la terza del 1601. presso il detto erede di Girolamo Scoto.

Quanto poi al merito dei mottetti di questo quinto volume vero è, ch' io dissi poco indietro esserne stata intrapresa da Giovanni la edizione, come di mottetti da far piacere a Gregorio XIII. al pari dei mottetti della *Cantica*: ciò peraltro non si verifica di tutti, perchè tutti non furon composti dal Pierluigi in quest' epoca, e perchè tutti non presentano parole degne di abito cotanto ricco. Di fatto il vivo desiderio di nominare questo volume di mottetti al novello cardinal Battori nei pochi giorni della sua dimora in Roma fè risolvere il Pierluigi a consegnare alla stampa fra gli altri mottetti anche: *Surge Sancte Dei de habitatione tua*, etc. ed: *Ambula Sancte Dei ad locum praedestinatum* etc. composti già da esso nel 1580. all' occasione del solenne sopra menzionato trasporto del corpo di S. Gregorio Nazianzeno, i quali due mottetti sono pur belli, ma non sublimi. E così similmente per la qualità delle parole restano in un grado di mezzo nella scala del bello i mottetti: *Tempus est ut revertar. — Nisi ego abiero. — Orietur stella ex Iacob. — Aegypte noli flere etc.* Lasciati però questi da banda, sono veramente belli e sublimi, e dello stesso cunio dei mottetti della Cantica li seguenti: *Domine secundum actum meum*

tur mirum, si tu juvenis regali familia oriundus, et si gravissimis negotiis distentus, quae tibi partim domestica nobilitas, partim dignitas cardinalatus imponit, a musicorum tamen concentuum suavitate suo tempore non abhorres, iisque praecipue cantibus delectaris, quibus Dei opt. max. celitumque cum eo beatam vitam agentium praeconia celebrantur. Cujus generis, cum ego libellum novissime pertexuissem, cumque in lucem proferre cogitarem, fecit perspecta semel benignitas tua, ut magnae mihi foelicitatis loco ducerem te hoc tempore Romae repertum, cujus amplissimo nomini meos hos qualescumque labores inscribere ac dedicare possem. Quare abs te etiam atque etiam peto ut hominis tui studiosissimi munusculum hilari fronte accipias; cumque jam reditum in patriam pares, meae hoc tecum deferas observantiae monumentum, tibique pro certo persuadeas ubicumque terrarum fueris, gloriosissimae Bathoriae gentis majestatis, ita me deditum semper atque addictum fore, ut nihil sim unquam rerum humanarum libentius, quam tuas, ac bello iuxta paceque clarissimi regis Stephani patrui tui laudes decantaturus.

noli me judicare. — *Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei*. — *Tribulationes civitatum audivimus*. — *Exultate Deo adiutori nostro*. — *Ave Regina coelorum*. — *Salve Regina*. — *Ave Trinitatis sacrarium*: ed altri: Finalmente si elevano sopra tutti ad un grado di sublimità impareggiabile ed inimitabile, che tocca l'apice della perfezione, li seguenti: *Paucitas dierum meorum finietur brevi*. — *Manus tuae, Domine, fecerunt me*. — *Peccavi, quid faciam tibi, o custos hominum?* — *Peccavimus cum patribus nostris, iniuste egimus, iniquitatem fecimus: Domine miserere*. Io diviso, che il Pierluigi stesso dopo avere scritto questi quattro mottetti dovesse contestare a se stesso di non esserne stato che il semplice amanuense; e forsi applicossi le famose parole di quella gloriosa eroina: (Machab. l. 2. c. 7. v. 22.) *Nescio qualiter in mente mea apparuistis*; *nec enim ego spiritum et vitam donavi vobis*; *et vitam, et singulorum membra non ego ipse compegi*: *sed mundi creator*, *qui omnium invenit originem et spiritum*. L'arte la più raffinata, il genio il più squisito, l'invenzion più ferace, la più profonda cognizione dell'effetto, la più simile imitazione della natura insieme riunite non potrebbero giammai rinnuovarne un sol periodo. Per eccellenza d'arte, l'arte vi si presta docilmente ai servigi del genio: Per finezza di genio, il genio vi si cela sotto l'ombra dell'arte: per ricchezza d'invenzione, l'invenzion vi si mostra nel più semplice ammanto: per grandiosità d'effetto, l'effetto soavemente vi si trasforma in placido ed insinuante linguaggio: per simiglianza d'imitazione della natura, non sapresti ridire, se que'sensi furono fatti per vestirsi di quella musica, o quella musica per vestire que'sensi, che paion gemelli nati ad un parto. Arte di arte: genio di genio: invenzion d'invenzione; effetto eloquentissimo, che dilettando muove, mesce l'utile con il dolce, *omne tulit punctum*. (Horat. de ar. poet. v. 343.) Che se ommetto quì l'applicazione degl'indicati pregi, vo' che il lettore non se ne gravi, ma persuadasi pure, che o mai non la dovrei finire, o dicendo sobriamente, diminuirei di troppo il merito reale intrinseco, e le inesauribili bellezze di questi mottetti.

Rimane a dire alcuna cosa dei due primi mottetti che veggonsi a capo del libro in onore del cardinal Battori, e dello zio Stefano re

di Polonia sopra il seguente epigramma o del Pierluigi, o di alcun suo amico.

Laetus hyperboream volet hic concentus ad aulam,
Et circum populis nuncia grata ferat.
Romuleo juvenis fulget Bathorius ostro,
Iam vaticanaе pars numeranda togae.
Auctus honos illi; sed quem virtute tueri,
Regalisque domus nobilitate potest.
O patruo, pariterque nepote, Polonia foelix!
Saecula longa tibi servet utrumque Deus.
Alter Sarmatiae invictis decus asserit armis,
Alter sublimi relligione nitet.
Quam merito regni Stephanus gerit aurea sceptra,
Purpurea Andream tam bene palla decet.

Divise Giovanni questo epigramma in due parti eguali, e vi compose due mottetti, facendoli imprimere al principio del volume. Se io ho a dire ciò che ne penso; questi due mottetti, benchè scritti all' epoca presente, tuttavia debbono essere stati composti giusta la costumaoza di que' tempi, (v. la sez. 2. cap. 4. e 5.) piuttosto per essere sonati a corte che cantati: e perciò debbono essere stati assai più belli in sul suono, che per le voci dei cantori. Nè già con qoesto vò intendere, che non siano bene scritti, ed adatti per il canto: anzi sono belli: ma mi par di vedervi un non so che da esser gradito molto più sul suono che nel canto: ed anche vi scorgo una certa misura, che non discorda dalle misure dei *balli* di quella stagione. E sì fatta circostanza non debbe recar maraviglia: perciocchè questi due mottetti non erano in fine sagri, o vogliam dire sopra parole ecclesiastiche; e ben si conveniva, che l'elogio del monarca di Polonia, e del suo nipote cardinale novello fosse scritto in modo da potersi giusta la moda corrente cantare, sonare, e ballare.

La terza edizione di questo volume del 1595. mi obbliga finalmente a parlare del mottetto: *Opem nobis, o Thoma, porrige*. Que-

sto mottetto non si trova nelle citate edizioni del 1584. e del 1588., e nemmeno in quella del 1601. ma solo nella ridetta del 1595. Io diviso, che lo stampator di Venezia Angelo Gardano pretendesse con la giunta di questo nuovo mottetto postumo di rendere più pregiabile la sua terza edizione. Ei però mal s'appose: poichè lo stile del Pierluigi è tanto suo proprio, che mai non può scambiarsi con l'altrui, o contraffarsi da alcuno: e così tutto il mondo musicale si beffò del Gardano, e del mottetto accennato: e le opere del Pierluigi per il gastigo di questo primo ed unico attentato, furono salve dal naufragio comune delle opere dei più famosi cinquecentisti, le quali mescolate dagli stampatori con le produzioni dei maestri dozzinali non presentano più i diversi stili, non le maniere differenti, non le varie scuole.

Se le dolci attrattive del novello cardinale Andrea Battori si guadagnarono la dedica dei mottetti destinati a Gregorio XIII., non per questo dimenticò il Pierluigi le sue obbligazioni verso la liberalità di cotanto Pontefice, e la parola data di nominargli anche altre composizioni non immeritevoli di essere presentate al trono pontificio. Scrisse di fatto Giovanni tre messe a sei voci, e sul bel principio dell'anno 1585. le presentò egli stesso al Papa, che degnossi di gradirle. Queste tre messe furono scritte incontanente dallo scrittore della cappella Luca Orfei da Fano, e si trovano nel nostro archivio nel volume segnato n°. 32. nel cui frontispizio si legge: *Anno Domini* 1585. *SS. D. N. Gregorii XIII. anno XIII. Antonio Boccapadule magistro capellae Lucas Fanensis scribebat*. I titoli delle messe sono: *Viri Galilei. — Dum complerentur. Te Deum laudamus*. Chi bramasse sapere il pregio di queste tre messe si rammenti dapprima ciò che dissi nel cap. 12. della sez. 2. circa i due mottetti: *Viri galilei*, e *Dum complerentur* esistenti nel libro 1. di mottetti dedicati dal Pierluigi al cardinale Ippolito d'Este: quindi si accerti, che le due messe *Viri galilaei*, e *Dum complerentur* tirate esattamente sopra li due menzionati mottetti, non solo contengono tutte le vere bellezze dei medesimi, ma di più, essendo lavoro dell'epoca presente additano una penna più raffinata, una mano più sciolta, un tratteggiare più accertato e sicuro. Quanto poi alla messa: *Te Deum laudamus*, sia per la qualità e natura del modo, o tono in cui è scritta, sia

per la servitù, che vi si presta alle melodie dell'inno ambrogiano, a me sembra un tantolino più pesante delle altre due. Tuttavia sono tre messe di stil sublime, di modi veramente ecclesiastici: vi si distinguono spiccatamente e costantemente la parole ed i sensi, ed hanno una vivacità, un brio dignitoso per modo, che, inebriando l'anima di dolcezza, questa la tira seco insensibilmente, e la innalza alle cose superne. Cioè dire: armonie siffatte non attaccano punto i sensi esterni, ma passan per essi dolcemente all'anima: e quivi agiscono con diletto proporzionato alla sua nobiltà. Queste tre messe restarono inedite fino alla morte del Pierluigi. Convien però divisare, che ne fossero trovati gli originali fra le sue carte, perciocchè si veggono impresse fra le opere postume, siccome dirassi a suo luogo.

Capitolo V.

Giovanni Becci fa imprimere una messa ad 8. voci del Pierluigi: così pure il Landoni, ed il Gardano pubblicano due suoi madrigali a 5. voci. Giovanni nomina al som. Pont. Sisto V. il mottetto e la messa: Tu es pastor ovium a 5. voci; e quindi la messa: Assumpta est a 6. voci. Sisto V. procura di farlo eleggere maestro della cappella apostolica; ma, cangiato consiglio, lo lascia nel posto di compositore. Il Pierluigi dedica a Giulio Cesare Colonna il lib. 2. di madrigali a 4. voci, ed a Sisto V. tre messe, che rimangono tuttora inedite. Il Verovio, il Corradi, il Vincenzi, ed il Zuccarini fanno imprimere alcuni mottetti e madrigali del Pierluigi.

Le opere ecclesiastiche del Pierluigi fatte pubbliche con le stampe potevano già all'epoca presente fornire abbondantemente qualsivoglia cappella. Ragion però volea, che, come Giovanni donava non di rado alla cappella apostolica produzioni composte privatamente per la medesima, benchè ne fosse compositore con tenuissimo emulumento; molto più dovesse egli compiere siffatto dovere verso la sua diletta basilica vaticana, che richiamato avendolo a' suoi servigi, avevagli aumentata la provvisione fino a scudi quindici mensili, non comprese le mancie, gl'in-

certi, e le straordinarie regalìe nelle ricorrenze delle solennità. L'archivio di fatto della cappella Giulia conserva tuttora moltissime opere inedite del Pierluigi delle quali si parlerà a suo luogo.

Una di queste produzioni, la messa *Confitebor* ad 8. voci in due cori, scritta di fresco appostatamente da Giovanni per uso della basilica vaticana, e serbata quivi con altissima gelosia, capitò fortunatamente nelle mani di un cotal Giovanni Becci canonico di Fiesole. Questi dovendosi recare a Venezia, fu incaricato da Leonora Cibo dimorante nel monastero delle Murate di Firenze (555) di alcuna ambasciata segreta a

(555) V. *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri. Opera di Giuseppe Richa della compagnia di Gesù*, to. 1. par. 2. *Del quartiere di S. Croce.* In Firenze nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani 1755. lezione 8. *Del Monastero delle Murate* pag. 79. lezione 9. pag. 87. lezione 10. pag. 98. e segg.

Le Murate in Firenze ebbero principio da una cotal' Appollonia, che nel 1390. sola e la prima spontaneamente si murò nella Pila (il pilastro del ponte sul quale posano i fianchi dell'arco) del ponte sull' Arno a Rubaconte. Nel 1400. ai 17. Ottobre unironsi alla ridetta Appollonia, e si chiusero in quello stretto carcere Agata, e Benedetta, zia, e nipote. Nel 1413. erano già le Murate in numero di tredici; ed ai 25. di Novembre professarono obbedienza ai monaci olivetani di Firenze. Intanto da pie persone fu loro fabbricata una cappelletta, o chiesolina al ridosso del ponte, ove le suore Murate partecipavano de' sagramenti. Le escrescenze però dell' Arno minacciavano ogni anno la vita delle suore Murate, onde per opera di un tal santo abbate dell' ordine Benedettino per nome Gomez ebbero una casa in via Ghibellina con una piccola chiesa, ed ai 14. di Decembre 1424. lasciarono queste buone suore il ponte a Rubaconte, e processionalmente passarono in detta casa, che fu chiamata *il monastero*, e *la chiesa della SS. Annunziata delle Murate*: ed allora dallo stesso Abbate Gomez furono totalmente conformate alla regola di S. Benedetto. Siccome poi il numero delle Murate cresceva ogni dì a dismisura, fu loro nel 1443. ingrandita la chiesa del monastero da varii benefattori, fra' quali si distinse Giovanni di Amerigo de' Benci, che v' impiegò sopra quaranta mila scudi. E quivi le Murate sonosi sempre mantenute fino alla soppressione de' monasteri con grandissimo lustro e per la pietà, e per la nobiltà delle suore.

Che poi queste Murate molto si dilettassero del canto mostrasi per due testimonianze. La prima è di Fra Girolamo Savonarola, il quale a lunga stagione nelle sue prediche inveì in Firenze agramente contro le Murate, e pe' lavori de' quali occupansi, e per il loro cantare. *Io fui alle Murate venerdì passato* (così nella sua predica undecima detta li 10. Marzo 1495. in S. Reparata) *et ho detto loro, che questo canto figurato l'ha trovato Satanasso, e che si gettino via questi libri di canti, et organi* (organi,

a Marfisa d'Este Cibo moglie di Alderano marchese di Carrara, nipote di Leonora. Adempì il Becci la commissione, e parte per l'interesse dell'ambasciata, parte per le commendatizie della menzionata Leonora avendo ricevuto dal marchese Alderano in Ferrara ogni maniera di gentili accoglienze e di onorevoli trattamenti, riconobbesi immensamente tenuto alla Cibo, e volle mostrarsele grato con un dono il più squisito, che per lui offerir le si potesse. Onde giunto appena a Venezia fè imprimere per l'erede di Girolamo Scoto l'anzidetta messa *Confitebor* ad 8. voci di Giovanni Pierluigi, e nominolla in data dei 30. Novembre 1585. a Leonora Cibo, sicuro che siffatto presente compenserebbe a sufficienza l'onore della commissione, ed i favor ricevuti.

cioè contrappunti). Benchè poi lo stesso Savonarola cangiò sentimento, ed a Madonna la Badessa delle Murate dedicò il *trattato de' dieci divini Comandamenti*, ove nel proemio si diffonde in altissimi elogi al monastero ed alle suore. L'altra testimonianza io la ricavo dalla *raccolta delle rappresentazioni di Firenze del secolo XVI.* impressa in Firenze per Lorenzo Peri 1547. *Par.* 1. *Rappresentaz.* 5. *Abramo padre d' Isacco, che scaccia Ismaele*: quivi nel prologo si lodano i canti delle Murate;

E andiam passo passo
Al vespro alle Murate,
E con fede ghustate
Quei lor soavi canti.
E parranvi Angioli santi
Udir cantar dal Cielo.
Vedete: non è gelo.
La stanza non fia calda.
Poi una bella lalda (laude, inno, cantico).
O dua sì ben diranno,
Che si starebbe un anno
Fermo a tal melodia.

In fine la famiglia Cibo fu devotissima di questo monastero delle Murate, ed oltre varie monache Cibo, che vi si murarono, il duca di Massa Alberico Cibo, quivi nella chiesa della SS. Annunziata alla sinistra della lapide di Catarina Sforza da' Medici, volle in marmo bianchissimo il sepolcro di Catarina Cibo duchessa di Camerino, sorella di suo padre, e quello di donna Leonora Cibo sua nipote, la quale ebbe due mariti, cioè Luigi Fieschi, e per secondo Chiappin Vitelli.

Il frontispizio dell'opera è il seguente : *Di M. Giovanni Pierluigi da Palestrina una messa a* 8. *voci sopra il suo* Confitebor *a due cori. Et di M. Bartholomeo lo Roy maestro di cappella del vicerè di Napoli una messa a quattro sopra* Panis quem ego dabo tibi *del Lupo nuovamente poste in luce. In Vinegia appresso l' herede di Girolamo Scotto* 1585. Dedica: *Alla Illustrissima et Eccellentissima Signora la Signora Eleonora Cibo nel sacro monastero delle Murate di Firenze.*

Una sola espressione della dedica parmi degna di essere quì rilevata. Si dice quivi: *Le indirizzo le due messe sì eccellenti, et armoniose delli eccellentissimi Palestrina et Roy, una a quattro, l' altra ad otto acciò, quando l' Illustrissima et Eccellentissima Signora Donna Catarina sua diletta nipote vuol far musica a dui cori, possa con comodità far buon concerto.* Dietro queste parole io prego il lettore a rammentarsi ciò che si è detto nei capp. 4., e 5. della sez. 2., e nelle note corrispondenti, cioè, essere stato costume in quella stagione di tutt' i sommi compositori di scriver sovente le loro produzioni vocali di modo, che fossero eseguibili eziandio sopra ogni maniera di strumenti, onde si potesser cantare, si potesser sonare, e si potesse con le medesime far buon concerto cantando e sonando insieme. Di più, che anche nei conservatorii di vergini; come in Venezia, in Ferrara, ed altrove, si solevano le giovanette quivi racchiuse divertire privatamente, e farsi tal volta udire al pubblico nelle solenni sagre funzioni (556) con

(556) V. il cap. 4. della sez. 2. Al qual proposito cadono acconciamente le parole di Pietro della Valle nel discorso a Lelio Guidiccioni (Doni Op. to. 2. pag. 257.). *Ma dove ho lasciato le monache, che per onorevolezza doveva prima nominare? La* VENORIA *nello* Spirito Santo *ha fatto più anni stupire il Mondo; nè gli è andata di molti passi addietro quell' altra monaca, e quella donzella, allieve, come io penso di lei, che nel medesimo monastero cantano amendue di buonissima grazia. La monaca di* S. Lucia in Silice *ognun sa di quanta fama sia; quelle di* S. Silvestro *già, quelle di* Monte Magnanapoli *ora, quelle di* S. Chiara *si vanno a sentir per maraviglia* ec. (Ib. pag. 261.) *Alcuni anni addietro poco dopo il mio ritorno in Italia, un Lunedì della Pentecoste io sentii un vespero nella chiesa dello* Spirito Santo *cantato appunto dalle sole monache tutto da capo a piedi di musica ornata, che lo giuro certo a V. S. che mai a' miei dì non ho inteso più bella cosa in tal genere.* Questa chiesa e monastero dello Spirito Santo fu eretto da Petronilla Capranica

canti, con suoni, e con canti e suoni uniti. Onde io diviso, che tal costumanza fosse in uso anche nel [monastero delle Murate di Firenze: che la giovanetta Catarina nipote di Leonora Cibo fosse qnivi una delle virtuose: e che perciò il canonico Becci si fè un pregio d'inviare alla zia, ed alla nipote non solo la messa a 4. voci del Roy, ma molto più la messa *Confitebor* ad 8. voci del Pierlnigi, scritta appunto con avvertenza da poter essere cantata, sonata, e cantata e sonata insieme; perchè così il concerto a due cori, con una messa tanto armoniosa ed eccellente di otto parti reali, desse più spazio ai diversi strumenti di rendere un'armonia più piena e gradevole per il maggior numero di parti, di rapporti, e di risuonanze.

Di fatto questa messa di Giovanni non solo contiene in se i piccoli pregi rilevati già nel mottetto *Confitebor* ad 8. voci (V. il cap. 1. della presen. sez. 3.) sopra le cui melodie è lavorata; ma io la trovo di gran lunga migliore. Vi si vede la stessa penna: si conosce essere tratta dal mottetto: in esso però io scorgo un lavoro poco più che abbozzato, quì limato, e finito: in esso lodo una pruova, quì ammiro un tutto compiuto: il mottetto ha le parti limitate, e servili alla nuda melodia de' bassi; la messa ha le parti nobili, di bellissime melodie, analoghe, e corrispondenti alle melodie dei bassi: là odo una insignificante cicalata di proposte e risposte, di sbattimenti, e di brevi riunioni; quì un elegantissimo ragionamento, che come si solleva e fulmina quasi uscisse dalla bocca di Demostene, così non si discosta dal nettare del divino linguaggio dell' incomparabil Platone. In una parola: il mottetto, come pedissequo della nuova maniera di comporre a due cori, fu ristecchito lavoro di poverissima arte: la messa, come parto felice di vasta mente creatrice innalzatasi sopra l'arte e gli artisti, è

nobile romana nel 1432. nel foro Trajano iotorno alla Colonna Trajana dalla parte del Sud e dell'Ovest. Nella seconda gallica invasione dei 2. Febbrajo 1808. fu alterrato, e le monache sono state traslstate in S. Pudenziana al Viminale. Similmente per la stessa ragione di scavare porzione del foro anddetto fu demolita la chiesa di S. Eufemia, e l'annesso conservatorio fondato dal cardinale Baronio intorno alla medesima coloona dalla parte del Nord, e dell' Est; e le zitelle dopo aver dimorato alcuni anni in S. Ambrogio in capo del Circo Flaminio, ora si trovano in S. Paolo primo eremita al Viminale.

produzione d'arte maestra insieme e di sommo ingegno: semplice nelle idee, chiara nella intelligibilità delle parole e de' sensi: parca negli artifizi a' proprii luoghi disposti, vivace negli accordi, e nelle modulazioni, nobile ne' secondarii pensieri; ricca nella quantità delle armonie, misurata nella imitazione della natura, sublime nella grandiosità veramente ecclesiastica del tutt' insieme. Io son d' avviso, che se il furto di questa prima messa ad 8. voci del Pierluigi dispiacque al negligente custode dell' archivio della cappella Giulia, altrettanto piacque a Giovanni di vederla pubblicata con le stampe; giacchè per essa gli crebbe e fama ed onore, anche in questa maniera di musica trattata fino a quel punto assai digiunamente da' suoi contemporanei . . .

Non creda poi il lettore, che la messa *Confitebor* fosse in quest'anno 1585. la prima produzione del Pierluigi fatta pubblica per altrui mano: io con questa ho dato principio al capitolo perchè conteneva maggior interesse; prima di essa vider la luce diversi madrigali. Un tal Francesco Landoni nominò in data dei 16. Aprile 1585. ad Ottaviano Scotto cavalier di S. Stefano una collezione di madrigali a 5. voci con il titolo: *spoglia amorosa*, (557) appropriata per concerti, ove inserì li due madrigali del Pierluigi inediti quanto alla nota musicale: *Vestiva i colli*: e *Così le chiome mie*, intavolati peraltro sul liuto da Vincenzo Galilei fin dall' anno 1568. essendosi trattato a sufficienza di questi due madrigali nel cap. 11. della sez. 2. colà rimetto il lettore. In Roma similmente ed in Venezia pur quest' anno nel mese di Giugno Alessandro Gardano e l' erede di Girolamo Scoto pubblicaron pe' loro tipi l' opera

(557) *Spoglia amorosa*. Madrigali a 5. voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce. In Vinegia appresso l' herede di Girolamo Scoto 1585. Dedica: All' Ill. Sig. Patron mio sempre Osservandiss. il Sig. Ottaviano Scotto Cavaliero di S. Stefano . . ., Ho risoluto prevalermi con il favore di più celebri compositori da le lor spese da me pur raccolte, e farne una spoglia amorosa per concerti appropriata ec. di Venetia il dì 16. Aprile 1585. di V. S. Ill. humiliss. ser. Francesco Landono. Gli autori delle cui opere consta questa raccolta, sono: *Giannetto Palestina. Claudio da Correggio. Gio. Maria Nanino. Rugero Giovannelli. Cipriano Rore. Filippo di Monte. Orlando Lasso. Giaches Vuert. Gio. Domenico di Nola. Alessandro Soriggio. Luca Marenzio.*

intitolata: *Dolci affetti; madrigali a 5. voci di diversi eccellenti musici di Roma* (558), ove trovasi il madrigale di Giovanni.

O bella Ninfa mia, ch' al fuoco spento
Rendi le fiamme, anzi riscaldi il gelo. ec,

il quale è veramente elegante, e di stile forbito.

Intanto essendo passato all' eterna requie nel dì 10. Aprile il som. Pont. Gregorio XIII. ed assunto al governo della chiesa universale nel terzo giorno del conclave 24. Aprile 1585. Felice Peretti col nome di Sisto V. si fè il Pierluigi un dovere di felicitare il di lui innalzamento con dedicargli per uso dell' apostolica cappella un mottetto a 5. voci in due parti: *Tu es Pastor ovium*; ed una messa pure a 5. voci con il medesimo titolo. Gradì il novello Pontefice siffatto dono. Furono il mottetto e la messa tosto trascritti da Luca Orfei, da Fano scrittore della cappella nel volume oggi segnato n°. 118. con il frontispizio: *Missa tu es Pastor ovium Joannis Petraloysii Praenestini Syxto V. Pont. max. D.* La esecuzion però non corrispose alla espettazione. Il Papa, terminata la cappella, ebbe a dire ai suoi famigliari (sono parole delle tante volte citate *memorie* a penna): *il Pierluigi ha dimenticato la messa di Papa Marcello, ed i mottetti della cantica.* Riseppe Giovanni nello stesso giorno la frezzante critica, e riconoscendo per essa l' error commesso, si accinse incontanente ad emendarlo.

Signori sì: tolse il Pierluigi in questa produzione un error madornale: si perdè per via: cadde dall' arcione. Tanto il doppio mottetto, cioè la prima e la seconda parte, quanto la messa sono lavorati sopra le melodie del canto gregoriano del responsorio VI. del matutino per la festa de' SS. App. Pietro e Paolo: *Tu es pastor ovium etc.*

(558) Le opere componenti la collezione intitolata: *Dodici Affetti*: sono de' seguenti autori. *Gio. Maria Nanino. Gio. Battista Moscaglia. Luca Marenzio. Giovanni de Macque. Francesco Soriano. Annibale Zoilo. Giannetto Palestina. Annibale Stabile. Gio. Andrea Dragoni. Paolo Bellasio. Bartolommeo Roy. Niccolò Pervè. Arcangelo Bergamasco. Ippolito Tartaglino. Gio. Battista Locatello.*

Questo lavoro a mio divisamento appartiene all' epoca presente: e punto non esiterei a persuadermi, che Giovanni lo avesse compito nei novendiali del defonto Gregorio, affin di averlo pronto per la creazione del nuovo Pontefice. L' idea ch' ei si formò in tal produzione, siccome raccogliesi evidentemente nell' esaminarla, si fu di adoperarvi uno stile composto tanto delle severe, pesanti, ed artifiziose maniere di scrivere sopra il canto gregoriano, quanto delle toccanti armonie, e delle libere modulazioni del nuovo suo stile inventato e perfezionato nel vestire di musica il cantico de' cantici. Ei però s' illuse nel suo pensamento. Siffatto impasto non lega, non tiene: è come nell' agricoltura innestare il giuggiolo nel pino, come nella metallurgia strignere il mercurio con l' argento, come nell' architettura riunire l' ordine toscano con il romano o con il corintio. I colpi mirabili ed eloquentissimi della Cantica innestati con le severe melodie gregoriane, e con le loro artifiziose combinazioni ti urtano villanamente anzi che addolcirti. Le melodie severe del canto gregoriano, e le artifiziose loro combinazioni mescolate con la libera vivacità degli accordi, e delle modulazioni inaspettate della Cantica anzi che riconcentrarti alla divozione, ti nauseano come se vedessi Achille in gonnella fra le fantesche di Deidamia, od Ercole con il fuso alla rocca di Onfale, ovver Catone il censore, che confida il suo segreto a Salonia. Stomachevole riunione! Non più quivi si gusta l' ecclesiastica grandiosità dello stile distrutta dalle dilicate maniere. Non più quivi si sente la vivace mossa de' dolci affetti oppressa dal peso enorme delle severe melodie. Anzi disgustano espressamente e l' una e l'altra; e feriscono l' uditore di modo che non può sostenere lungamente strazio siffatto.

Questa messa *Tu es Pastor ovium* sarebbe certamente rimasta, com'è avvenuto al mottetto, inedita nel solo archivio dalla nostra cappella, ed obbliata perpetuamente. Avendola però Igino ritrovata fra le carte del padre dopo la di lui morte, senza sapere che fosse stata dedicata a Sisto V. la inserì nel volume settimo di messe, di cui Giovanni stesso aveva incominciata la edizione, e dedicolla a Clemente VIII. siccome dirassi a suo luogo. Ma torniamo a Giovanni.

La breve e giusta critica data dal som. Pont. Sisto V. alla messa

tu es Pastor ovium, per cui convien opinare, che quel grandissimo Papa come in tutte le altre arti belle, così nella musica fosse finissimo buon gustajo, balenò con viva luce alla mente del Pierluigi; ed egli artista docile e di sommo ingegno, conosciuto il vero senso del motto frezzante, volle ad ogni costo emendare l'error commesso, mostrando al Papa con una nuova produzione di non aver dimenticato sia la messa di Papa Marcello, siano i mottetti della Cantica. Approssimavasi la solennità della gloriosa assunzione al cielo della Madre di Dio, Maria Vergine, onde Giovanni determinossi a scrivere il mottetto *assumpta est Maria in coelum* etc. ed una messa con il titolo stesso, in cui si sforzò di riunire ogni maniera di vero bello, di equilibrata imitazion della natura, e di grandiosa sublimità, che tanto spiccano nella messa di Papa Marcello, e nei mottetti della Cantica.

Prende pertanto a soggetto del suo lavoro le melodie del canto gregoriano delle antifone *Assumpta est*, *etc. Maria Virgo caelos ascendit*, *etc. Quae est ista quae ascendit*, *etc.* le quali hanno un certo brio, una tal quale vivacità propria di giorno cotanto solenne e per la chiesa latina e per la greca. In luogo di usar di cotai melodie in figure eguali, pesantissima maniera fiamminga, le misura anzi con ritmo ora pari ora dispari per imitazione delle sottoposte parole, e le adorna eziandio con alcuna diminuzione, perchè riescano più gaje e variate. E con questo primo elemento così ingentilito si avvicina egli di molto alle fine e dilicate bellezze dei mottetti della Cantica. Come però rinnuovare la forza, la sodezza, la grandiosità sublimissima della messa di Papa Marcello, e porla a contatto con tanta leggiadria? Eccolo. Pianta la sua composizione a sei voci, e le divide sovente in due cori a simiglianza della messa di Papa Marcello; ma non si serve punto delle parti stesse. Quì adopera un basso, due tenori, un contralto, e due soprani: e perchè il tenore in confronto del basso nell' alternativa dei cori non sia nel grave troppo debole, e nell' acuto non si stanchi di soverchio, ora forma le risposte di quinta in quinta, ed ora alterna i tenori, e servendosi del felicissimo suo ritrovamento, di cui abbiamo parlato nel cap. 2. di questa sez. 3. forma un coro acuto di un tenore, e de' due soprani, l'altro coro grave del basso, dell' altro tenore, e del contralto: se non

che a nuova simiglianza della messa di Papa Marcello, li due cori ridetti ora sono di tre, ora di quattro, ora di cinque voci, onde trionfi una varietà così impensata da non potersi giammai prevenire, da superar mai sempre la espettazione. Quanto poi alla gravità delle melodie della messa di Papa Marcello, accoppia quì costantemente i pensieri del canto gregoriano con idee secondarie tutte di carattere, ma or più or meno severe, e così contemperate e giustamente in equilibrio con le melodie principali, che si forma di queste e di quelle un insieme grave e vivace, sodo e brillante, severo e divotamente patetico: lega siffatto innesto con le armonie le più toccanti, con gli accordi i più squisiti, con le successioni le più nuove, e proprie solo della creatrice sua mente, onde produce un prototipo di vera bellezza, un capo d' opera di sublimità.

Giova anzi riflettere, che le parole liturgiche della messa sono assai più variate ne' sentimenti, come ognun sa, di quello che siano le parole del mottetto prese dall'antifona *Assumpta est Maria in caelum, gaudent Angeli, laudantes benedicunt dominum etc.* le quali presentano costantemente un'idea di giubilo; ond' è, che la messa supera a mille doppi il mottetto nella varietà degli affetti, ossia nella imitazione della natura: e potè quivi il Pierluigi spaziarsi immensamente, passando da un affetto all' altro d'una maniera tutta sua propria, e che io non trovo così felicemente eseguita in verun'altra messa all' infuori di questa.

Compito il lavoro, mancavano pochi dì alla solennità ridetta dell' assunzione di Maria Vergine: non sarebbe stato possibile, che veruno scrittore potesse così sollecitamente trascrivere l'intera messa ne' grandi libri corali d'uso della nostra cappella. Cosa fa egli mai il Pierluigi? Conviene con uno stampatore, e fa imprimere in cinque giorni in foglio stragrande la messa *Assumpta est* senza luogo, senza anno, senza stampatore (559): ne presenta quindi a Pietro Bartolomucci decano del collegio un esemplare, pregandolo a voler far eseguire quella nuova sua produzione nella prossima solennità. Si prova la messa, ed i cantori re-

(559) Tutti gli archivii di Roma hanno un esemplare stampato di questa messa. Ancor io ne posseggo uno. Nel frontispizio si leggono unicamente queste parole: *Ioannis Petri Aloysii Praenestini missa sex vocibus Assumpta est Maria.*

stano attoniti, ed assorti (560). Giunge intanto la mattina del 15. Agosto, si tiene la cappella nella basilica liberiana, ossia di S. Maria Maggiore, si canta la nuova messa *Assumpta est*, che attirossi meritamente immensi plausi da tutto l'uditorio; e Sisto V. se ciò che si conta è vero, terminata la cappella, sorridendo, disse: la messa di questa mattina è stata veramente nuova, e non può essere che del Pierluigi: nella domenica della SS. Trinità in questo stesso luogo (561) ci querelammo della sua musica, oggi ne ha pienamente soddisfatto; e ci lusinghiamo che vorrà egli spesso ravvivare così dolcemente la nostra divozione. E divozione appunto dolcemente ravviva nel cuore degli uditori e degli esecutori anche al dì d'oggi dopo duecento quaranta anni in punto, da che

(560) Il Collegio ordinò a Luca Orfei, che al più presto trascrivesse questa messa. Ei lo fece, siccome vedesi nel volume MS. del nostro archivio segnato n. 76. e nell' ultima pagina vi pose per memoria le seguenti parole. *Laus Deo, Beataeque Mariae semper Virgini in Caelum Assumptae. Felice papa Sixto V. Pont. Opt. Max. D. Antonio Boccapadulio magistro capellae. Io. Praenestino Auctore. Lucas Fanensis scribebat pontificatus ejusdem sanctissimi anno I.*

(561) Paolo de Magistris nel suo diario MS. della nostra cappella ne assicura, che le due cappelle tanto de' primi vesperi quanto della mattina della festa della SS. Trinità si tennero in S. Maria Maggiore. *Die Sabati 15. mensis Iunii* 1585. *In vigilia SS. Trinitatis. In divae Mariae Majoris Templo habitae sunt vesperae a SS. D. N. Sixto V. dominis cantoribus praesentibus* etc. — *Die Dominico* 16. *Iunii. In die SS. Trinitatis. In divae Mariae Majoris Templo Illmus D. D. cardinalis Castanea coram SSmo D. N. Sixto V. P. M. sacra celebravit omnibus cantoribus praesentibus. Pro nostris regalibus quatuor ducatos, ut dicitur, de camera habuimus.* Lo stesso dicasi per la cappella dell' Assunzione di Maria santissima. Se non che abitando Sisto V. nel palazzo Colonna, ed in conseguenza officiandosi quotidianamente dal nostro collegio la chiesa de' SS. XII. Apostoli, il dì 14. non si uffiziò per dar comodo di trasportare dalla ridetta chiesa a S. Maria Maggiore quanto faceva di bisogno per la cappella dell'indomane. *Die Mercurii* 14. *Augusti* 1585. *DD. cantores, quoniam omnia ad sacrum papale necessaria ex templo duodecim Apostolorum ad S. Mariam Majorem transferri debere decreverunt, ideo eodem die a sacris vacarunt.* Per la mattina poi dell' Assunta così si legge. *Die* 15. *Augusti* 1586. *In Assumptione B. Mariae Virginis Illmus D. cardinalis S. Sixti in basilica S. Mariae Majoris coram Sanctissimo sacra celebravit: pro nostris regalibus quatuor ducatos, ut moris est, habuimus. Omnibus cantoribus praesentibus,* etc.

questa messa fu composta ed eseguita, quando si ripete nella nostra cappella in detta solennità. Che anzi si mantien così fresca, così verde, e senza punto appassire od invecchiare, che in ogni annua esecuzione non manca fra i colleghi meno esperti chi non la ravvisa, e fra gli astanti chi ne ricerca fra noi il fortunato autore (562).

(562) Gradisca il lettore il seguente anedotto, di cui possono rendere veridica testimonianza molte centinaja di persone ancor viventi. Occupata Roma nel 1798. quel signor Mesplet commissario delle belle arti, di cui abbiam ragionato con distinzione di ringraziamenti nella nota 379. volle dare una solenne accademia di musica vocale e stromentale nel palazzo vaticano alla nazione francese. Completò un' orchestra ben numerosa dei primi strumentisti di Roma, e volle per cantori tutt' i cappellani cantori della nostra cappella, e pochi altri dei più distinti della città. Io benchè aggregato dalli 2. Marzo 1795. nella cappella, era tuttavia giovanetto studente di teologia, alunno nel Seminario Romano, fui perciò esentato dall' intervenire a siffatta accademia, bensì uno dei cantori anziani D. Saverio Bianchini di Ceprano, molto mio amorevole seco mi condusse alla prova generale, che si fece pure al Vaticano in un giovedì dopo pranzo. Il primo pezzo, con cui si diè principio fu l'*Ouverture* dell' *Ifigenia* del cav. Cristoforo Gluck, che per la direzione del lodato Sig. Mesplet intendentissimo di musica, fu eseguita d' una maniera veramente squisita. Terminata l'*Ouverture* con piena sodisfazione dell' uditorio, il secondo pezzo da eseguirsi era il *Benedictus qui venit in nomine domini* concertato a quattro sole voci, due soprani, un contralto, ed un tenore della messa *Assumpta est* di Giovanni Pierluigi. Echeggiava ancora il Vaticano allo strepito della grande orchestra, e della robuste armonie del boemo restauratore della musica drammatica, e quattro de' nostri cantori Biagio Parca di Corchiano, Lorenzo Neroni di monte S. Polo, amendue soprani, D. Giuseppe Pisani di Ferentino di Campagna, contralto (questi tre sono già passati all'eterno canto) e D. Niccola Lamberto Binder romano, tenore, si accingono alla esecuzione del *Benedictus*. Un pallore generale occupa il volto di tutti i cantori presenti della nostra cappella, me compreso; e ci diciamo a vicenda all' orecchio. Pessima disposizione! Dopo una così profonda e tragica composizione da numerosissima orchestra con tanta anima, con sì fino sentimento, qual' effetto potran mai produrre quattro sole voci in un *Benedictus*? Dopo una musica modernamente coniata da un genio tutto fuoco, qual lusinga di ottenere un buon risultato per un concertino vecchio già di più di duecento anni? Se si voleva un pezzo di musica da stare a fronte della sinfonia dovevasi scegliere un gran mottetto ad otto, o dieci voci di Pasquale Pisari, ovver di Filippo Siciliani moderni nostri cantori, eseguito da tutto il coro. Ma già i quattro cantori destinati al concerto sono in azione. Tutto è silenzio. Dalla seconda nota rimane l'uditorio sorpreso: sembra a ciascuno di essere trasportato in un nuovo mondo di nuovi cieli, di nuova terra: nuove melodie,

Vuolsi poi avvertire il lettore non essere il diario della nostra cappella dell' anno 1585. la fonte ond' io attinsi siffatte notizie, ma che le accattai parte da alcuni cenni delle memorie a penna sopraccitate, parte dalla tradizione. Il diario di quest' anno 1585. sia a torto, sia a ragione dovè sopprimere prudenzialmente tutto ciò che poteva in qualunque modo riguardare il Pierluigi, stanti alcune disgustose vertenze insorte fra i colleghi, e fra il collegio ed i superiori a di lui riguardo, benchè senza sua colpa. Eccone la storia.

Il sommo Pontefice Sisto V., siccome abbiamo già annunziato nel cap. 9. della sez. 2. ben consapevole fin dal tempo del suo cardinalato delle gravi gelosie di preminenza insorte negli ultimi tempi fra il prelato maestro della cappella apostolica, successore degli antichi primiceri, ed il prelato sagrista religioso agostiniano, e volendo sbarbicarle fino dalla radice, appena assunto al sommo pontificato ordinò a monsignor Antonio Boccapadule attuale maestro, che procurasse di indurre i cappellani cantori a richiedere Giovanni Pierluigi, uomo tanto famoso nell' arte musicale a *maestro della cappella*, giacchè risoluto aveva di abolire in perpetuo la carica di maestro nella persona di un prelato costituito in ecclesiastica dignità. Conobbe il Boccapadule, che l' af-

nuove armonie, nuovi suoni, nuovi accordi, nuove successioni: noi stessi della cappella non riconoscismo il trito *Benedictus*: sono angeli che cantano? Sono uomini? È musica umana? O un divino ritrovato d' impercettibili suoni? Un' estasi generale rende l' uditorio assorto. Chiudesi con l' ultima inaspettata cadenza la composizione, e schiudesi all' istante on plauso indicibile di tutti e di ciascuno. La gran sala, e le camere contigue pienissime di uditori d' ogni ceto, d' ogni sesso, d' ogni età, d' ogni maniera di pensare applaudiscono alla novità dell' insieme di cotal musica, con entusiasmo mai non veduto, perchè mai non si era instituito siffatto parallelo, e tutti ebbero a confessare, che questa era musica che questa musica era la musica della mente e del cuore, e che si elevava sopra l'*Ouverture*, più che l'*Ouverture* si eleverebbe al di sopra de' suoni inconditi di barbare genti. Si continuò quindi nella esecuzione degli altri pezzi di musica stabiliti, ma gli uditori prevenuti dall' effetto sopragrande che produsse il ridetto *Benedictus*, non gradirono altro: e questo stesso prodotto si ebbe, per quanto mi contarono i miei colleghi, la sera dell' accadamia, benchè non fosse avvertito pienamente nella gran sala ripiena di persone intente solo per riguardi politici ed economici a corteggiare il Generale, e lo stato maggiore dell' armata francese quivi presenti.

fare era gelosissimo, poichè attaccava di fronte i diritti, la legislazione, i privilegi, l' onorevolezza, la natura del collegio: conobbe, ch' egli maestro attuale non era in fine la più adatta persona a disimpegnare con dignità e candore siffatto consiglio: altronde Sisto V. era un sovrano fermo ed immutabile nelle sue risoluzioni, ed ei dovè nella miglior maniera obbedire. Cercò pertanto d' insinuarsi ne' più giovani cantori: chiamonne or l' uno, or l' altro segretamente a se, onde spiarne destramente le intenzioni; ed avendo trovato dispostissimo all' intento il penultimo di essi Tommaso Benigni, di lui si prevalse per la formazione di un partito atto a vincere almen con il numero la preveduta resistenza degli anziani del collegio. Il Benigni, fosse per amorevolezza personale verso il Pierluigi, fosse per gratitudine alle gentilezze mostrategli dal maestro Boccapadule, fosse per interesse di alcuna speranza fattagli concepire, fosse per inconsiderazion giovanile si prestò con impegno, e con destrezza, ed assicurò finalmente il maestro, che il partito a favore del Pierluigi sembrava interamente imponente: onde gli uffiziali, e gli anziani del collegio avrebber di leggieri ceduto ai desiderii di sua signoria, parte per ambizione di avere nella cappella il primo dei maestri, parte per vergogna di non poter opporre alla di lui volontà che inutili sforzi.

Il Boccapadule dietro questo rapporto convocò nel suo palazzo il dì 16. Maggio 1585. gli uffiziali, e gli anziani del collegio, e propose loro nella più lusinghevol maniera il progetto di richiedere al Papa per maestro della cappella il Pierluigi, come persona già attaccata al collegio, in qualità di compositore, e come maestro che avrebbe consolidato nella cappella apostolica la superiorità già goduta sopra tutte le altre cappelle non solo di Roma, ma eziandio delle corti straniere. Gli uffiziali poi e gli anziani del collegio non si fecero indurre a patto veruno, nè a voler richiedere, nè a contentarsi di accettare senza altissimi reclami un laico maestro, opponendo costantemente il moto proprio di Paolo IV. le espressioni dell' ecumenico concilio lateranense V. la natura di collegio ecclesiastico, e di ceto canonicale insita nel collegio, ed altre simili ragioni. Non volle il Boccapadule continuare quì con essi più lunga disputa, sicuro che nel capitolo generale i giovani cantori avrebber vin-

to il partito, e si contentò di tranquillizzarli con il ripiego, che questo proggetto era un suo pensamento provenuto non da altra ragione se non dalle fervide ripetute suppliche del Pierluigi, le quali esigevano pur di essere rappresentate; e che rispondendogli egli negativamente per le giustissime ragioni esposte dal collegio, il Pierluigi avrebbe desistito dalle irregolari istanze, ed il collegio resterebbe saldo ne' suoi diritti.

La cosa per altro andò ben diversamente da quel che si argomentava il Boccapadule. Gli uffiziali, e gli anziani del collegio non si fecero illudere dalle menzogne del maestro, conoscendo a prova la lealtà del Pierluigi, e la di lui costumatezza: e tenner per certo, che non avendo egli mai fatto parola di tal suo desiderio con Giovanni Maria Nanini, con Cristiano Ameyden, con Agostino Martini, e con altri anziani del collegio e suoi intimi amici, il di lui nome servisse a più alto consiglio; e che fra i giovani cantori doveva esservi broglio, ed alcun trattato segreto. Di fatto concepito avendo con qualche fondamento dei sospetti sopra Tommaso Benigni, nel primo giorno di servigio comune, che fu la seguente domenica 19. Maggio, terminata l' uffiziatura, il decano convocò a capitolo i cantori, notificò il congresso tenuto nel giovedì precedente in casa di monsignor Boccapadule, da cui erano state affacciate le pretese altissime istanze di Giovanni Pierluigi per avere il posto di maestro della cappella pontificia: espose come gli anziani e gli uffiziali eransi virilmente e trionfantemente opposti a tanta irregolarità: e conchiuse, che essendosi scoperto, qualmente alcuni colleghi erano rei di aver favorito l'impertinente petizione, e segnatamente cadendo i sospetti sopra Tommaso Benigni; perciò proponeva al collegio, che per tale attentato si dovesse il medesimo severamente punire. Fu allora ordinato al Benigni di sortir dal capitolo, come di costume. Quì avrebber dovuto i giovani cantori prendere la parola, difendere il Benigni, perorare a favore del Pierluigi, battersi con gli anziani, e vincerne la fermezza: eglino però sgomentati dalle parole del decano, e dai visi minaccevoli degli uffiziali e degli anziani tacquero; e si convenne da tutti i colleghi di unanime consenso di multare il Benigni in nove scudi, con di più, che se si venisse

in cognizione di aver lui brigato per tale affare, sarebbe penato con gastigo molto maggiore, anche della privazion dell' uffizio. Il Benigni fu richiamato in capitolo, impallidì a tale intimo, e tacendo assoggettossi alla pena. Ecco la narrazione politica di questo fatto come la dà il segretario Paolo de Magistris nel suo diario Ms. *Die Dominico*; 19. *Maii* 1585. *Sacris peractis. Cantoribus omnibus, jubente decano Petro Bartholomucci, congregatis, fuit expositum, qualiter Ill. ac Rev. D. magister capellae die Jovis proximo praeterito cantores congregavit, illis significando, qualiter veritas se habet, quod D. Ioannes Praenestinensis locum magistri capellae inter cantores papales maxima cum instantia perquirebat: nonnullis faventibus, et praesertim D. Thoma Benigno, qui iuxta omnium cantorum consensum ibidem existentium vigore talis suspicionis, fuit ordinatum, ut mulctaretur, sicut fuit mulctatus in scutis novem, hac conditione apposita, quod si in futurum clarius de veritate constaret, majori poena, etiam privationis oflicii capellae afficietur.*

Questa fermezza del collegio riunito in unanimità di consenso: l' autorevole imposizione della non leggiera pena, e la minaccia di più severo gastigo, unite a varie proposizioni dette in capitolo da alcuni colleghi anziani dovettero sconcertare totalmente l'affare: ed il som. Pont. fatto consapevole di tutto dal maestro, io diviso, che modificasse fin da quel momento la sua risoluzione. Quand'ecco dopo quindici giorni la mattina dei 3. Giugno si presenta monsignor Boccapadule in cappella, convoca i cantori a capitolo, e s' interpone a favor di Tommaso Benigni, assicurando i colleghi, ch' egli non era reo di delitto; perciocchè l' affare in senso di verità camminava ben diversamente da ciò che i cantori potevano immaginare: *cum veritas aliter se habeat*; e dimanda finalmente in grazia al collegio che il Benigni sia assoluto dalla pena. Il collegio, che intanto erasi sempre più accertato come non le istanze del Pierluigi, ma l' ordine del Papa aveva spinta la molla di cotale intrigo, sperando di conciliarsi così l' animo di Sisto, assolvè il Benigni dalla multa. *Sacris peractis*, è il soprallodato segretario de Magistris nel suo diario MS. *Illust. ac Rev. D. Magister capellae, congregatis cantoribus, egit de mulcta imposita D. Thomae*

ex causa suspicionis de consilio seu favore praestito erga D. Joannem Praestinensem officium magistri capellae perquirentem, et cum veritas aliter se habeat, dictum D. Thomam tamquam hujus suspicionis criminis innocentem excusavit, et de poena illi imposita gratiam postulavit; et DD. cantores ut Ill. D. magistro capellae morem gererent, et veritati parerent, dictam mulctam, nemine discrepante, remiserunt.

Esce il Boccapadule dal capitolo, e continuando i cantori la congregazione per discutere altri affari, un gentiluomo del cardinal Michele Bonelli, detto l' Alessandrino chiede in grazia di essere introdotto, gli si permette l' ingresso, ed ei notifica in capitolo come sua Signoria illustrissima il cardinal Alessandrino d' ordine espresso di sua santità vuole al più presto le *Costituzioni* della cappella, ed i nomi di tutti i cappellani cantori esercenti, e dei pensionati (563). Il collegio risponde che, sua signoria illustrissima sarà obbedita: e nello stesso giorno per cinque deputati fa consegnare le carte richieste al cardinal Alessandrino. *Eadem die* 3. *Junii*, così il diario Ms. del de Magistris, *ex commissione Illustr. D. cardinalis Alexandrini constitutiones capellae pro cantoribus ordinatae, fuerunt transmissae ad dictum Illus. D. cardinalem per DD. cantores, idest D. Jo. Antonium Merulum, Matthiam Blancum, Jo. Baptistam Jacomellum, Jo. Lucam Confortum, ac Paulum de Magistris, una cum notula nominum ac cognominum cantorum, ac etiam in capella non deservientium.*

Il risultato di questa deputazione non mi è noto. So per altro che

(563) Il sommo Pontefice Sisto V. con la bolla, *Cum diversis*, del 1. Maggio 1585. trascelse il card. Michele Bonelli, detto il card. Alessandrino già nipote per canto materno del santo Pontefice Pio V. a suo Vicario generale in Roma, ed in tutto lo stato ecclesiastico, con piena facoltà di ordinare ed eseguire quel tanto, che avesse stimato convenevole per ristabilire e conservare il buon ordine, la disciplina, e la giustizia: rimettendo alla sua saviezza la cura di esaminare, e condurre a fine tutti gli affari ecclesiastici, e misti: di rivedere, e riformare i giudizi e le sentenze irregolarmente pronunziate ec. Ora in virtù di questa amplissima straordinaria giurisdizione lo stesso sommo Pontefice Sisto V. ordinò espressamente ai primi di Giugno al lodato card. Bonelli di esaminare lo stato attuale del nostro collegio.

in tal congiuntura fu al collegio manifesta la mente del Papa. E quì cade cronologicamente la cappella tenuta in S. Maria Maggiore per la festa della SS. Trinità li 16. Giugno in cui fu eseguita la messa del Pierluigi *Tu es Pastor ovium*, di cui non restò punto sodisfatto il som. Pontefice Sisto V. e la cappella tenuta nella stessa basilca per la festa dell' assunzione di Maria Vergine li 15. Agosto, in cui fu eseguita la messa *Assumpta est*, tanto gradita. Per le quali due messe tutto l'intralciamento fin quì narrato si avviluppò viemaggiormente, e non v' ebbe ne' ritruovi della città chi sapesse raccorne le fila, od accertarne l'esito. Di fatto il Pierluigi standosi affatto all'oscuro di tutto scrive le due ridette messe per adempimento dei suoi doveri come compositore della cappella, e tal suo procedere ad altri è argomento della sua spacciata innocenza; ad altri è reità d'impudentissimo orgoglio, e di villana soperchieria. Il Papa, che aveva nel Pierluigi formato l'oggetto delle sue risoluzioui, resta in forse per la diversità delle impressioni ricevute nella esecuzione delle due messe. Il collegio per politica e per timore di Sisto debb' eseguire con la massima esattezza le nuove produzioni di chi forse a momenti lo degraderà fino all'ultimo avvilimento: e questa esattezza di esecuzione nella prima messa si toglie per avversione contro Giovanni, nella seconda si esagera come segnale di riconciliamento. Il card. Alessandrino deputato del Papa affin di torre al collegio le sue arroganti presunzioni, e riporlo in dovere, si vede costretto per giustizia e verità di garantirne al trono pontificio, e di pubblicarne da per tutto i sodi diritti, l'intrinseca natura di collegio ecclesiastico, e l'abilità somma degl' individui. Il segretario del collegio tenuto per dovere a registrar ciò che avviene nella cappella o loda il Pierluigi, e cade in sospetto del collegio, o lo biasima, e giugnendo fuoco a fuoco si attira lo sdegno del Papa.

Si continuò nella incertezza ancor per due mesi e mezzo. Finalmente il di 31. Ottobre 1585. innanzi al vespero per la solennità di Ognisanti si presenta il maestro Boccapadule nel coro della cappella di Sisto al Vaticano, e d'ordine espresso del Papa licenzia all'istante quattro cantori anziani Alessandro Merlo, Agostino Martini, Gio. Battista Giacomelli, e Luca Conforti, dicendo loro, che fino a nuovo

ordine di sua Santità non osino di più servire in cappella. *Die jovis*, (così nel diario MS. del segretario de Magistris 31.) *Octobris. Vigilia omnium Sanctorum. Ante vesperas in capella Sixti congregatis cantoribus a R. D. Magistro capellae ac praesertim DD. Alexandro Merulo, Augustino Martino, Io. Baptista Iacomello, et Luca Confortio, quibus ex parte SS. D. N. Sixti idem D. Magister retulit ac monuit ne amplius ad servitium dictae capellae accedere debeant absque licentia SS. D. N.* Il Collegio a tal colpo si tacque, ed i quattro cantori sospesi a capo chino si partirono. La mattina seguente solennità d'Ognisanti si tenne cappella nella basilica Vaticana, salì il maestro Boccapadule nel coro dei cantori, e d'ordine espresso del Papa notificò, che i quattro cantori già fin dal dì di jeri sospesi, restavano interamente esclusi e cassati dalla cappella. Convien però divisare, che il maestro stesso facesse sperare al collegio che forsi il Papa si sarebbe dopo alquanti giorni piegato a graziarli, avendo voluto in essi siffatta mortificazione per le loro imprudenti espressioni dette in capitolo sull' affare del Pierluigi. Di fatto fino a tutto il dì 9. Novembre si nota nel diario, che mancano li quattro cantori riformati dal Papa *Omnes praesentes, praeter quatuor cantores supra monitos.—. Omnes praesentes, praeter quatuor a summo Pontifice ut supra reformatos.* Lo che mai non avrebbe scritto il segretario senza fondata speranza di perdono. Nè questa speranza andò interamente a vuoto; poichè la mattina del dì 15. Novembre Alessandro Merlo, ed Agostino Martini ebbero ordine dal maestro ridetto di tornare al servigio, essendo stati graziati dal Papa: quanto però agli altri due Gio. Battista Giacomelli, e Gio. Luca Conforti il Papa negò assolutamente di più volerli in cappella (564).

(564) Avendo già nella nota 127. parlato con lode di Gio. Luca Conforti di Mileto, cantore della nostra cappella a' tempi di Innocenzo IX. potrebbe il lettore di leggieri distinguerlo dal Conforti di cui abbiamo di sopra ragionato, e formare di un solo due persone. Gio. Luca Conforti di Mileto, fu aggregato nella nostra cappella nel 1580. in qualità di contralto, e di suo pugno, giusta la consuetudine di quel tempo scrisse nel libro MS. originale delle costituzioni della cappella esistente nel nostro archivio negli armarii del segretario, alla pag. 36. *Ego Ioannes Lucas Conforti clericus militensis.* Questi nel 1585. per ordine di Sisto V. fu escluso irremissibilmente dalla nostra cap-

Onde il segretario, che aveva sospeso di scrivere siffatte cose, finalmente sotto il dì 22. Novembre le registrò del modo seguente: *Ab Ill. D. magistro capellae die prima Novembris 1585. ex commissione SS. D. N. Papae relatum est, dominos praefatos cantores, videlicet Alexandrum Merulum, Augustinum Martinum, Jo. Baptistam Iacomellum, et Jo. Lucam Confortium in totum et per totum ab officio ipsius cappellae vacare debere, ac etiam stipendiis seu salariis a SS. D. N. privari. Postea in paucis diebus DD. Alexandrum Merulum, et Augustinum Martium cum omnibus salariis et emolumentis ut in primis in pristinum restituit; alios vero ut supra, videlicet Jo. Baptistam Jacomellum, et Jo. Lucam Confortium penitus exclusit.*

Dopo questa giustizia, *regis ira quievit* (Esther c. 7. v. 10.). Il Papa benchè placato, fermissimo tuttavia nella sua risoluzione di mai più non volere a maestro della cappella un prelato costituito in ecclesiastica dignità, ma insieme penetrato dalla forza delle ragioni del collegio appoggiate eziandio dalla favorevolissima relazione del card. Alessandrino, cioè della sua origine fin dal secolo quarto nei cardinali diaconi della S. R. C.; del suo passaggio nei suddiaconi apostolici ed altri chierici sotto l' autorità del primicerio per decreto del concilio romano sotto il pont. S. Gregorio Magno: della sostituzione della dignità del primicerio nella persona de' maestri vescovi avvenuta dopo il ritorno della S. Se-

pella, siccome è detto di sopra. Recò siffatta espulsione grandissimo cordoglio al cantori, poichè era il Conforti finissimo cantore, e godeva la stima anche di altre corti, che a gara lo invitarono ai respettivi servigi: ei però amò meglio di nascondersi in Mileto, e tollerare pazientemente la sua umiliazione, di quello che mescolare alla rinfusa nella sua fama disonoranze ed onori. Vacò finalmente nel 1591. sotto il Pontefice Innocenzo IX. un posto di contralto nella nostra cappella, ed il collegio si fece un pregio d' invitare il Conforti. Accettò egli il grazioso invito, tornò pien di contento ai servigi della cappella, e vi fu aggregato per la seconda volta ai 4. Novembre 1591. siccome leggesi nel libro sopraccitato della costituzione pag. 37. ma non di pugno del Conforti: *Ioannes Lucas Confortus Calaber, Altus: die 4. Novembris* 1591. In questa seconda aggregazione ei si mostrò ancor più degno di prima della nostra cappella: perciocchè nell' esercitarsi metodicamente ne' sei anni del suo umiliante riposo, aveva fornito la sua bella voce di ogni maniera d' ornamenti, onde rese celebre il suo nome nella storia del canto.

de da Avignone: della natura in fine di collegio ecclesiastico canonicale intrinseca agli uffizi, ed alle attribuzioni del collegio, e dei cappellani cantori, penetrato, dissi, Sisto V. dalla forza di siffatte ragioni risolvè di aprire egli stesso la trattativa di questo affare con i due cantori di specchiata probità Giovanni Antonio Merlo, e Francesco Soto; e dopo varie amorevolissime udienze uscì la famosa bolla *In suprema* del 1. Settembre 1586. in cui viene sostituito in perpetuo ai maestri costituiti in ecclesiastica dignità il maestro del grembo dei cappellani cantori eletto dal collegio, e rivestito di tutte le autorità, e prerogative dei maestri vescovi, siccome è stato già detto nel cap. 9. della sez. 2. Ed il Pierluigi d'ordine espresso del lodato Sisto V. si rimase *compositore della cappella*: non potendo per la sua qualità di laico appartenere al *collegio dei cappellani cantori apostolici*, che con tale attribuzione; siccome aveva saggiamente provveduto il suo predecessore Pio IV.

Per quanto la prudenza degli amici di Giovanni fosse cauta ed avveduta in tenergli nascosto l'indicato avvenimento, e le sue non vere ed improbabilissime istanze per invadere il magistero della cappella pontificia occupato da un prelato costituito in ecclesiastica dignità, si rese finalmente pubblico il fatto, allorchè avvenne il discacciamento dalla cappella dei due eccellenti cantori Giacomelli, e Conforti; onde ne giunse alle sue orecchie la disgustosa notizia, che molto lo amareggiò. Il tempo però esigeva alto silenzio, e dovè Giovanni sostenere nel fondo del suo cuore tutto il carico della trista comparsa, ed impedire alla sua lingua la propria giustificazione, benchè equa ed onesta. Anzi con la grandezza di animo propria dell' uomo forte, sul bel principio del seguente anno 1586., non ancora ultimato l'affare, presentò egli stesso al collegio tre nuove sue messe nominate a Sisto V. per servigio della cappella. Furono esse ricevute con freddezza, e consegnate allo scrittore Orfei, perchè a tutto suo comodo le trascrivesse ne' grandi libri corali. Si accinse tosto l'Orfei al lavoro, e pose nell' interno del *K* del primo *Kyrie* della terza messa: *ecce ego Ioannes,* nella parte del secondo tenore la memoria che trovò nell' originale del Pierluigi *XYSTO V. P. O. M.* Queste tre messe andarono in dimenticanza, e restarono presso lo scrittore. Alla morte del Pierluigi furono con avidità ricercate: l'Or-

fei fedelmente le restituì; ed avendo avuto ordine di farle legare unite ad altre tre messe, che fugli prescritto di subito trascrivere (565), vi pose il seguente frontispizio, siccome vedesi nel volume del nostro archivio oggi segnato n.° 30. *Clemente VIII. Pont. Max. Illustriss. card. Gallo Protectore. Et Domino Augustino Martino cantore atque magistro capellae SS. D. N. pro tempore a collegio dominorum cantorum deputato. Lucas Orpheus ejusdem capellae scriptor scribebat apud S. Petrum anno Domini* 1594.

Li titoli di queste tre messe sono: *Salve Regina* a 5. voci — *O sacrum convivium*, a 5. voci – *Ecce ego Ioannes*; a 6. voci. Forse il Pierluigi non si serbò nemmen gli originali delle medesime, che consegnò alla cappella, e perciò rimangono tutte tre al dì d'oggi ancora inedite. Sono esse veramente belle, di ottimo stile, grandiose, chiare, ecclesiastiche, sublimi. La messa *Salve Regina* è per carattere supplichevole, divotissima. La messa *O sacrum convivium* ha per me un bello di nuovo conio fra le opere di Giovanni, perciocchè è vivacissima, ma soda: tutta brio, ma dignitosa: di facilissime melodie, ma gravi: di una condotta semplice, ma viva: di bei non interrotti artifizi, ma chiarissimi: non ricercata negli accordi, e piena di sonorità: senza giro di modulazioni studiate, e ad ogni passo nuova: se la mostri ad un giovine compositore, si ripromette *stans in uno pede* di fare altrettanto; ma posto alla prova lo stesso Pierluigi non ricalca, per mia fè, le sue stesse pedate. La messa *Ecce ego Joannes*, ha ancor essa una forma tutta sua propria, e mi suscita quante volte l'osservo costantemente la stessa idea. Mi par di vedere una tela dell'autor della *trasfigurazione* giunto ad età consumata. Vi riconosco il compositor della messa di Papa Marcello, ma non ingentilitosi, come nella messa *Assumpta est*: lo veggo tale, che non so circoscriverlo, mi supera col fatto, come nella fantasia mi vince l'idea di ciò che avrebbe saputo far Raffaello divenuto maturo. Ma passiamo oltre.

(565) Le messe, che veggonsi nel volume MS. segnato num. 30. del nostro archivio sono: *Gaudent in coelis*, di Giovanni Animuccia. — *Vestiva i colli*, di Gio. Maria Nanini. — *Fontes, et omnia*, di Cristiano Ameyden; — e tre del Pierluigi, cioè *Salve Regina*. — *O sacrum convivium*. — *Ecce ego Ioannes*.

Ha potuto di per se il lettore conoscere per le cose già dette come nelle precedenti, così nella presente sezione con quanto di saviezza, e per quai ragionevoli cause abbia fin quì il Pierluigi dedicate le sue opere in istampa ai sommi Pontefici Giulio III. e Gregorio XIII. agl'insigni porporati Ridolfo Pio di Carpi, Ippolito giuniore d'Este, ed Andrea Battori, al sovrano di Spagna Filippo II. al Duca di Ferrara Alfonso II. ed al principe Giacomo Buoncompagni. Altronde però l'omaggio, ch'ei doveva al suo principe di Palestrina esigeva sibbene ch'ei non lo dimenticasse, anzi che al primo scampo di aver sodisfatto alle contratte obbligazioni, facesse vedere ed al medesimo, ed al mondo, che vivamente tenea scolpiti nell'animo i sentimenti di amore, di rispetto, di attaccamento, e di divoto vassallaggio al suo principe. Questo si fu il momento, in cui Giovanni divisò di pagare al principe di Palestrina Giulio Cesare Colonna il suo tributo, nominandogli ossequiosamente il secondo volume di madrigali a quattro voci.

E non senza avvedutezza questa sua bellissima opera di madrigali dedicò il Pierluigi al principe Colonna: perciocchè mostrandosi egli in questo momento dedito seriamente alla musica profana diè indirettamente con tale argomento di fatto una prova convincentissima, che punto non s'imbarazzava nelle trattative della persona del nuovo maestro della cappella apostolica. Inoltre ad un principe secolare, che alquanto diverso d'inclinazione dai guerrieri suoi padri e cugini, godevasi in pace gli agi dell'augustissima sua famiglia, contento solo di avere spedito ai servigi del monarca spagnuolo nelle guerre di Fiandra il suo figlio Francesco (566), convenivasi un'opera dilettevole da solazzo, e per uso

(566) Per quaoto abbia ricercato nel cav. Filadelfo Mugnos, (*Istor. della famiglia Colonna*) ed in altri scrittori la madre di Fraocesco Colonna, ed in conseguenza la moglie di Giulio Cesare, non mi è stato possibile di ritrovarlo. Si sa, che da Giovanni Colonna, e Loerezia Orsini naeque Giulio Cesare, che da Giulio Cesare naeque Francesco, e che Francesco ebbe per moglie la sorella del duca Sforza, da cui nacque un altro Giulio Cesare ammogliatosi con ona Farnese: ma la moglie del primo Giulio Cesare, cui il Pierluigi dedicò il secondo volume di madrigali oon è oota. Se a me è lecito di opinare, dico, che forsi Isabella de' Duchi Bonelli fu la moglie di Giulio Cesare, e in

dei concerti fosser di suono, fosser di canto, fosser di ballo, fosser di tutti tre uniti insieme, che soleva dare ancor egli il principe Giulio Cesare giusta la costumanza di que' tempi nel suo magnifico palagio per intertenimento della romana nobiltà.

Il frontispizio dell'opera è il seguente. *Di Giovanni Petro Loysio da Palestrina il secondo libro de' madrigali a quattro voci nuovamente posto in luce. In Venezia appresso l'herede di Girolamo Scoto* 1586. La dedica: *All'illustriss. ed eccelentiss. Sig. Giulio Cesare Colonna principe di Palestrina, ec.* La data: *Di Roma, alli* 26. *Marzo* 1586. Ond'è chiaro, che questo libro vide la pubblica luce, quando ancora i due cantori Merlo, e Soto trattavan l'affare del magistero della cappella apostolica con il sommo Pontefice Sisto V. Nella dedica ridetta non si contiene cos'alcuna di rilievo, se non, che questi madrigali sono lavoro dell'epoca presente, e non de'suoi anni giovanili: *E tanto più le deve piacere*, sono parole di Giovanni, *stringer veramente questi*

madre di Francesco. Eccone la prova, cui sono prontissimo di correggere, quante volte sia la cosa altramente. Fra i madrigali di questo volume v' è il seguente:

Perchè s' annida amore
Nelle luci serene
Di vaghi et amorosi spirti piene
D' Isabella Bonella?
Emule sue,
Dite, ch' appar sì bella.
Ahi! non vedete voi,
Che ritrovar non puote il mio signore,
Ove il sol nasce, ove s' asconde a noi
Più degno albergo de' begli occhi suoi?

Dietro questo madrigale io ragiono così. Se Isabella Bonelli non era la moglie di Giulio Cesare Colonna, qual riprovabilissima imprudenza sarebbe ella mai stata questa, di celebrare altamente le sue bellezze in un' opera dedicata ad un principe, cui non doveva ella per niun modo interessare? Laddove encomiar i pregi della sposa e pubblicarli in un' opera dedicata allo sposo, affin di rendergli più gradita l'opera stessa conoscesi ragionevolissimo da chicchessia. Ond' io tengo per fermo, che la moglie di Giulio Cesare Colonna, madre di Francesco, fu Isabella Bonelli.

miei frutti, quanto che le vengono portati maturi già da chi per natura vive fedelissimo vassallo di V. E. Illustriss. e per elezione devotissimo servidor di lei. Nè mi si oppongano quì le varie espressioni di Giovanni stesso ne' precedenti capitoli riportate, ov'ei ci protesta, che mai più non vestirà di musica versi inonesti; perciocchè li madrigali di questo volume per quanto ragionino di amore, sono gastigati, e da potersi udir senza inciampo, siccome fu detto già nel cap. 8. della sez. 1. là ove si dovè rimproverare al Pierluigi la elezione di parole soverchiamente libere, anzi talvolta libertine nel primo volume de' suoi madrigali a quattro voci, fatti imprimere con il distintivo di cantore del Papa dopo la morte di Marcello II.

Un'altra sola edizione ho io veduto di questo secondo volume di madrigali, ed è di Angelo Gardano in Venezia del 1593. in cui i madrigali sono appunto venticinque come nella sopraccitata edizione del 1586. e sono i medesimi, ma totalmente cangiati nell'ordine.

Il merito di questi madrigali veramente belli è di prim' ordine. Sono essi lavorati con uno stil più diminuito del consueto stil di Giovanni; onde si conosce, che furon veramente da esso composti non sol per il canto, ma per il suono; per il suono e per il canto; per il suono e per il ballo, e pel suono pel ballo e per il canto. Se ho veramente a dir ciò che penso, mi par che nella scala del bello si elevino al di sopra di tutti gli altri il madrigale: *O che splendor* massime alle parole

E perchè 'l cor mi tocchi
Una dolcezza smisurata e nuova.

il madrigale *Amor quando fioriva* (segnatamente alle parole)

Ahi dispietata morte! ahi crudel vita!
L'una m'ha posto in doglia
E mie speranze acerbamente ha spente;
L'altra mi tien quaggiù contra mia voglia.

il madrigale: *Sì è debile il filo a cui s'attiene* (soprattutto le parole)

Questa speranza mi sostenne un tempo,
Hor vien mancando, e troppo in lei m'attempo.

il principio ed il fine del madrigale, che incomincia e termina con le parole:

La cruda mia nemica
Del mio dolor si pasce, e si nutrica;

e per tacer di tutti gli altri meritevoli di espressa menzione, il madrigale: *Alla riva del Tebro* (567) singolarmente alle parole,

Saziati, cruda Dea,
Della mia acerba e rea,
Ma dir non potè morte,
Che 'l duol l'ancise: Ahi! miserabil sorte.

(567) Il P. Martini nell' *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. To. 2. pag. 72. e segg. *Esempio I. di fuga a quattro voci*, riporta interamente questo madrigale.

Debbesi avvertire da prima, che il P. Martini pose questo madrigale in chiavi naturali, ed in tono o modo di C. (Csolfaut); ossia nom' egli stesso si esprime in *duodecimo modo*, laddove il Pierlnigi lo fè imprimere in chiavi trasportate, ed in tono o modo di F. (Ffaut). Siccome poi questo madrigale nel principio e nel mezzo è lavorato con frasi proprie del *quinto tono*, o modo, e nel fine si passa nella proprietà del *modo sesto* per analogia delle sottoposte parole: quindi mi convien conchiudere che questo madrigale non è di un sol modo, come pretende il P. Martini, ascrivendolo al *duodecimo*, ma misto di due, dell' autentico e del plagale corrispondente; e non è dell' *undecimo* e del *duodecimo* modo, ma del *quinto*, e del *sesto*, le nature de' quali punto non han che fare con l' *undecimo* e *duodecimo* modo, siccome ben sa, chi conosce la differenza che passa fra i modi *Lidio* ed *Ipolidio*, (5.° e 6.°) ed i modi *Ionico*, ed *Ipojonico*. (11.° e 12.°).

Inoltre lo stesso P. Martini rileva, come in questo madrigale *si è servito* il Pierluigi *delle dissonanze di settima, e nona senza preparazione, accompagnate dalla terza; e che questa maniera non si riscontra che di raro nei maestri del secolo XVI. Di più*, continua il P. Martini, *dobbiamo riflettere, nella musica sacra di que' tempi non praticarono tali dissonanze, perchè per la quantità de' cantanti era difficile l' eseguirle con una perfetta intonazione; ma ne' madrigali, che erano cantati da' più perfetti, e da quei soli, che richiedeva la composizione o a quattro, o a cinque voci, era facile, che venissero intonati con ogni esattezza*. Sia detto in buona pace del P. Martini, ei toglie quì grandissimi equivoci. Ecco il passo di musica, di cui egli ragiona. Il *basso* dall' F. scende in D. (Dlasolre) e vi si ferma con tre battute, dicendo *della*

Esaminando cotai madrigali vedesi a colpo d'occhio contenere i medesimi, bellezze così squisite, tratti così nuovi, sia per gli accordi, sia

mia acerba e rea: gli accordi formati dalle tre parti sopra questo pedale di tre battute, sono | b13. 12. 12. 11. 10. 10. 9. 8. 8.
10. 9. 8. 7. b6. 6. 5. 5.
8. 7. b6. 5. 5. 4. 4. ♯ 3.

e quindi cade in G. (Gsolreut) 3. minore. Ora, che sopra una base ferma, sopra un pedale si diano gli accordi indicati, ed altri simili o discendenti o ascendenti, questo non è ciò che intendesi comunemente, quando si dice *dare un colpo di settima e nona senza preparazione*, ma ella è sibbene una progressione di gradi successivi per scala, la qual progressione non saprei nemmeno immaginare, come potesse essere tanto difficile ad intonarsi, che obbligasse i compositori ad astenersene, siccome asserisce il P. Martini. Ma nò non se ne astennero i compositori, anzi fu usitatissima nei secoli XV. e XVI. non già nei *madrigali*, siccome vuole il P. Martini, perchè in essi si servirono comunemente di una musica più aperta, più chiara, più unita per l'interesse delle parole, ma usitatissima nelle *messe* e nei *mottetti* ove lo nega il P. Martini. Ed oso di più affermare, che queste progressioni continue di scala, di note parte consonanti, parte dissonanti, sopra basi ferme, formano appunto il carattere del *contrappunto ecclesiastico* di quella stagione. Di fatto senza queste continue note di passo mai non avrebber potuto i compositori far uso degli infiniti artifizi, de' quali riempirono fino all'eccesso le loro carte: salterebbero le loro parti scompostamente: ed in luogo di ottenere una esecuzione sempre viva e continuata, a fronte di aver sole voci umane, avrebber eglino prodotto delle opere asmatiche.

Da ultimo il P. Martini chiarito dalla luce immensa di questo madrigale ne rileva sodamente *la espressione singolare delle porole*, noi diremmo la vera imitazione della natura. *Il secondo verso* (è il P. Martini) giovinetto vid' io vago pastore, *è lavorato con un intreccio di musica vaga e gentile, condotta con tutta la finezza dell' arte, e la naturolezza dell' armonia, e della modulazione. Le parole del terzo, e quarto verso*: mandar tai voci fuore: saziati cruda dea: *sono espresse con una musica, che dimostra la veemenza, e agitazione, che prova il pastore, il quale nel rimproverare la crudeltà della dea, naturalmente alza sempre più la voce, come artificiosamente ha praticato il valente compositore sopra le parole*: mandar tai voci fuore: *con una musica in tutte le quattro parti, che si alza di terza in terza, e in tal modo viene a dimostrare, e l'artificio con le risposte reali delle parti, e l' espressione singolare delle parole. Si rende poscia assai pregievole la musica del quarto verso, ove il compositore propone un attacco, in cui le parti coll' affollarsi, e restringersi l' una dietro l' altra, esprimono mirabilmente il rimprovero indicato dalle parole*: saziati cruda dea. *Il sesto verso*: ma dir non puotè morte: *vien espresso con una musica*

per le modulazioni, sia per i concetti, sia per le frasi, sia per la condotta, sia per la imitazione della natura, che quando furon la prima volta eseguiti nel palazzo Colonna dovettero non dirò riscuotere solamente infiniti elogi, ma rendere gli uditori effettivamente estatici, e come abbacinati, aduggiati, fuori di loro stessi, tanto è il patetico che contengono, tanto altamente poggia il grado della loro impareggiabile sublimità.

Quì si tacque alcun poco il Pierluigi, e celossi non solo a Roma, ma eziandio agli amici, parte per non dar ombra nell'ultimarsi le pendenti trattative circa il magistero della cappella apostolica, tanto più ch' erasi divulgato per la città, come alla indeterminazion del collegio aveva Sisto V. fatto dire in capitolo dal maestro Boccapadule, che se li cappellani cantori non eran contenti di veruno dei progetti dal Papa lasciati a loro scelta, egli avrebbe dato loro un maestro della professione di suo genio, vale a dire, il Pierluigi (V. il cap. 9. della sez. 2. e la nota 375.); parte perchè attese, siccome dovrem vedere nei due seguenti capitoli, a studi cotanto profondi, che gli fu d'uopo chiudersi per più mesi quasi in prigion volontaria fra le domestiche pareti.

Pur tuttavia se Giovanni tace, parla la storia, e ci presenta alcune produzioni della sua penna fatte imprimere in quest'anno 1586. da quattro diverse persone. Il Verovio nel *Diletto spirituale* diede alla luce parecchi mottettini composti già dal Pierluigi per servigio dell'Oratorio di S. Filippo, de'quali abbiamo ragionato nel cap. 1. di questa 3. sez. Cesare Corradi nella prima raccolta di madrigali intitolata: *Gli amorosi ardori di diversi eccellenti musici* a 5. voci pubblicò il madrigale di Giannetto da Palestrina

Deh! perdona al bel volto,
E sazia in me, crudel, il tuo furore;

dalle quattro parti, che cantano con note talmente profonde, che esprimono, come prima di proferir la parola morte, *restò ucciso il pastore dall' afflizione, il che vien molto ben espresso dalla cadenza sospesa; e immediatamente passa alle parole del settimo verso:* che il duol l' ancise: *con una cadenza formale. Finalmente arriva all' ultimo verso:* ahi miserabil sorte: *dove fa spiccare una musica in tutte le quattro parti per se stessa maravigliosamente espressiva del senso enfatico delle parole.*

madrigale, ch'ebbe l'onore di essere inserito dal P. Martini nel primo volume della *Storia della musica* pag. 198. e seg. Giacomo Vincenzi impresse pe'suoi tipi nel lib. 3. *de'madrigali a* 5. *voci dei Floridi Virtuosi d' Italia* dedicato a Guglielmo Gonzaga duca di Mantova e di Monferrato, un madrigale assai vago e sentimentale del Pierluigi sopra le seguenti speziose parole (568)

Dido, chi giace entro quest' urna? Un' urna,
Disse: chi sta sotto quel sasso? Un sasso.
Io chieggo quel ch'in se tien l'urna. L'urna.
Questo no: ma chi chiude il sasso. Il sasso.
Dunque dentro e di fuor è sasso et urna:
Sasso et urna di fuor, dentro urna e sasso?
Sappi, che 'l fier Enea chiude quest'urna,
Ch'uomo per me non fu, ma sasso et urna.

Sopra tutti poi si vuol fare distinta menzione di due madrigali del Pierluigi fatti imprimere da Gio. Battista Zuccarini. Questo mediocre versificatore all'occasione delle solennissime nozze fra il gran duca di Toscana Francesco I., e Bianca Cappello (569) compose dodici sonetti, e de-

(568) *De' Floridi Virtuosi d' Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti et dati in luce. In Venezia presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino compagni* 1586. Dedica. *Al serenissimo sig. il sig. duca di Mantova et di Monferrato. Di Venezia il dì* 11. *di Luglio* 1586. *Giacomo Vincenzi*. Li compositori delle cui opere è formata questa raccolta sono: *Gio. Andrea Dragoni. Gio. Maria Nanini. Annibale Zoilo. D. Nicola Parma. Girolamo Belli. Orazio Vecchi. Alessandro Striggio. Ippolito Sabino. Benedetto Pallavicino. Felice Anerio. Michele Carrara. Domenico Micheli. Gio. Pierluigi Palestrina. Orazio Griffi. Paolo Masanelli. Annibale Coma. Bartolommeo Spontoni. Gio. Battista Moscaglia* (Mascaglia) *Cesaro Accelli*.

(569) Francesco de' Medici gran Duca di Toscana, avendo tolto per moglie l' Arciduchessa Giovanna d' Austria, continuò tuttavia i suoi amori verso una tal Bianca Cappello veneziana fuggita di Venezia, e trasferitasi a Firenze sul fine di Decembre 1563. con Pietro Bonaventuri fiorentino apprendista in Venezia nel banco dei Salviati, con cui segretamente contrasse matrimonio, sotto la protezione del gran Duca. Il Bonaventuri

dicolli nell' anno stesso 1579. alla nuova gran duchessa: conoscendo però che tai sonetti posti in musica da cantarsi, sonarsi, e ballarsi, avrebbero avuto maggior incontro alla corte, e che la loro ripetizione

fu ucciso dai suoi nemici nel 1570. ed il gran Duca si strinse viemaggiormente e senza ritegno in affetto con la Cappello vedova Bonaventuri. Nella notte degli 11. Aprile 1578. cessò di vivere la gran Duchessa Giovanna: ed alli 5. di Giugno cioè meno di due mesi dalla morte della medesima, il gran Duca sposò segretamente in palazzo la Bianca. Affine poi di coonestare la debolezza del gran Duca, di cancellare presso il pubblico le diffamazioni della Cappello, e render pari siffatto matrimonio, la *repubblica di Venezia* il dì 16. Giugno 1579. adottò a pieni voti in Pregadi per vera e particolar sua figlia la Bianca Cappello. Dietro tale adozione il senato rimostrò al gran Duca il desiderio, che si rinnovassero in pubblico le ceremonie degli sponsali per imporre sul capo alla gran Duchessa la corona regia, affinchè non comparisse inferiore alle altre figlie di S. Marco maritate l' una al re d' Ungheria, e l' altra a quello di Cipro. Quindi nel giorno 12. di Ottobre 1579. fu solennizzata la pubblica reiterazione degli sponsali, secondo il rito della chiesa. Adunati pertanto in quella mattina nella gran sala del palazzo il Senato dei quarantotto, e gli altri magistrati inferiori, collocatosi il gran Duca sotto il trono, vennero gli ambasciatori della repubblice Tiepolo, e Micheli conducendo in mezzo la gran Duchessa ornata regalmente, e seguita da tutti i gentiluomini veneziani. Dappoi che si fu assisa accanto al gran Duca, l' auditore Vinta enunciò con brevi parole ai circostanti gli onori conceduti, e lesse il diploma della repubblica: ratificarono gli ambasciatori quanto era stato indicato da esso, e nuovamente dichiararono la Bianca vera e leggittima figlia della repubblica, e con imposizione della corona la resero partecipe delle insegne paterne. Ciò eseguito mons. Grimani patriarca d' Aquileja, e fratello della matrigna della Bianca pronunziò un breve discorso sopra l' utilità di questo matrimonio, e i pregi della figliuolanza di S. Marco, e a questa orazione successe immediatamente la dazione dell' anello. Compita in tal guisa in palazzo la ceremonia, la gran Duchessa con la corona in testa fu portata trionfalmente alla chiesa metropolitana seguitata dallo sposo, e da tutta la nobile comitiva in mezzo alla folla d'immenso popolo, che da tutte le parti era concorso per essere spettatore di tanta allegrezza. Quivi giunti assisterono gli sposi al solenne sagrifizio, e si resero al cielo pubbliche grazie di così fausto avvenimento; e con l' istesso ordine ritornati a palazzo diedero fine alla cerimonia.

La profusione di doni distribuiti dal gran Duca, e dalla gran Duchessa in simile circostanza a quanti v' ebbero interesse, risvegliò le penne dei poeti, e dei prosatori a magnificare la letizia del popolo, la felicità degli sposi, e l' eroiche virtù della Bianca: lo stesso Torquato Tasso nutrito alla corte degli Estensi con varie poesie in lode della Bianca cercò di placare il gran Duca irritato per alcune espressioni del suo *dialogo del piacere onesto*. A nostro proposito però dobbiam noverare fra cotai poeti Gio. Battista

sarebbe stata una lusinghiera rammemorazion dell'autore, tanto si adoperò, che feceli vestire di musica da dodici valenti compositori, ed impressi in Venezia per Angelo Gardano li dedicò in data dei 30. Aprile 1586. a Donato Baglioni, e Roberto Strozzi intimi confidenti della Bianca (570), acciò per essi le fossero presentati. Li compositori che applicaronsi a tai sonetti furono i seguenti:

Claudio da Correggio mise in musica il sonetto;
Vide l'Arno superbo ambe le sponde.
Andrea Gabrielli, il sonetto;
Una felice estate, un secol d'oro.
Vincenzo Bell' haver, il sonetto;
S'alza nell' Ocean la vaga Aurora.
Filippo di Monte, il sonetto;
Tutte le grazie, e i pargoletti Amori.
Luca Marenzio, il sonetto;
Real natura, angelico intelletto.

Zuccarini, che la *corona dei dodici sonetti* compose in onor della Bianca; e fattili porre in musica da varii eccellenti compositori li diè nel 1586. alla pubblica luce, nominandoli a Donato Baglioni, e Roberto Strozzi intimi confidenti della gran Duchessa Cappello.

Il gran Duca Francesco morì li 19. Ottobre 1587. a quattr' ore di notte; e la Bianca cessò di vivere il giorno seguente 20. Ottobre 1587. alle ore quindici.

(570) Frontispizio. *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran Duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci. In Venetia, appresso Angelo Gardano.* 1586. dedica *All' illustri signori Donato Baglioni, et Roberto Strozzi miei signori osservandissimi. — Havendo io, illustri signori, questi anni a dietro nelle celebrate nozze della serenissima gran duchessa di Toscana tessuto una corona.... di dodici sonetti... ed essendosi poscia dodici de' più pregiati musici del nostro secolo innamorati di cotai versi... gli adornarono de' loro celesti concenti... Perciò dovendosi questa corona mandare in luce, emmi paruto convenevole e sicuro il raccomandarla all' illustri SS. VV. come a' più devoti et affettionati ch' abbia questa lor sovrana Signora... Prendano dunque lietamente questa corona... per colei, che la deve ricevere in dono etc. Di Venetia il di 30. Aprile 1586. delle SS. VV. illustre devotiss. serv. Gio. Battista Zuccarini da Feltre.*

Gio Maria Nanino, il sonetto;
Quando accese Imeneo l' eterna face.
Il P. Costanzo Porta, il sonetto;
Tanta pompa real, tanto splendore.
Gio. Battista Mosto, il sonetto;
Farsi padre l'un duce, e l'altro sposo.
Lelio Bertani, il sonetto;
Virtù che al par del sol chiara vi rende.
Giovanni Gabrielli, il sonetto;
Sacro tempio d'onor, specchio di fede.
Orazio Vecchi, il sonetto;
Glorioso, immortal, chiaro, e felice.

Questi undici compositori a gara sforzaronsi di scrivere il meglio che seppero, e che per loro si potè, siccome chiaramente vedesi eseminando ad una ad una le respettive produzioni, che sono studiosamente lavorate, e sovente presentano de'vaghi tratti, talvolta anche belli. Toccò eziandio al Pierluigi un sonetto da porre in musica, e fu il seguente:

O felici ore! O giorno fortunato!
In cui grazie non pur, ma incensi e voti
Dobbiamo al re del ciel render devoti,
Che aperse a'nostri dì sì nobil fato.
Ha di far tutta Italia congiurato
Col nome i vostri onor e chiari e noti
Alle genti più strane, a'più remoti
Popoli, mentr'al ciel v'hanno inalzato.
Per mostrar gioja del connubio vostro
La reina del mare al suo signore
Vestita si mostrò di bisso e d'ostro:
E replicò più volte: O felici ore!
Poichè non vide 'l prisco, o 'l secol nostro
Tanta pompa real, tanto splendore.

Non potei contener la maraviglia, quando trascrivendo la musica di questo sonetto per inserirla nella mia collezione di tutte le opere di Giovanni, la vidi interamente difforme dal consueto suo stile. Oh! cielo, dicea fra me, ov' è gita ella mai la musica del Pierluigi? Poichè questa è zolfa. Ove la vivacità delle brillanti armonie, ove l' impensata successione de' nuovi accordi, ove i bei pensieri, ove le nette frasi, ove la felice condotta, ove la magnifica eloquenza del nobile di lui stile? Eppur negar non si può, che a quest' epoca Giovanni producesse simile composizione. Eppure sospettar non si può, che foss' egli questo un parto di lui supposto. Giunto però al fine risi di me medesimo, e riformai il mio giudizio così. Questo anzi è egli davvero essere il grande imitatore della natura. Quattordici scipiti versi di linguaggio prosaico senza concetti, senza stile, senza poesia per verace imitazione meritavano appunto di esser posti in concerto musicale di pura zolfa, senza concetti, senza stil, senza musica. Chi non me'l crede, ricerchi nella biblioteca angelica l'indicazione ii. 21. 22. dal n.° 9. al 13. troverà in cinque libretti una miscellanea musicale, e quivi l' opera del Zuccarini sopraccitata: nel decimoterzo, e decimoquarto luogo vedrà due composizioni di Giannetto Palestrina, la prima contenente le *quartine*, la seconda le *terzine* del sonetto sopra riportato, e conoscerà col fatto se mal mi apposi, quando giudicai, che i miserabili versi di un miserabile versificatore furon vestiti per verace imitazione di miserabile zolfa dal grande imitatore della natura.

Capitolo VI.

Giovanni Pierluigi dona alla cappella apostolica come compositore una sua lamentazione tuttora inedita, e quindi dedica al som. Pont. Sisto V. un libro di lamentazioni a 4. voci. Antonio Barrè fa stampare una collezione di mottetti, e ve ne inserisce alcuni del Pierluigi. Giovanni pone in musica a 4. voci tutti gl' inni della chiesa romana: si premette un cenno dell' antichità e delle fine bellezze delle melodie di canto gregoriano degl' inni: terminato il lavoro, lo nomina a Sisto V. apponendovi nuovamente il suo titolo di maestro della basilica vaticana. Si mostra, che il Som. Pont. Urbano VIII. fece adattare la musica ridetta degl' inni del Pierluigi agl' inni da se corretti, perchè fu giudicato essere la migliore che si conoscesse. Il Pierluigi dedica a Guglielmo Duca di Baviera il libro 5. delle messe.

Le lamentazioni di Elziario Genet, detto Carpentrasso, delle quali abbiamo ragionato nella no. 334. avevano preoccupato la comune opinione, e riunito i singoli voti dei cappellani cantori della nostra apostolica cappella, di maniera che a fronte dei sommi progressi fatti dalla musica nel corso del secolo XVI. massime per opera del Pierluigi, tuttavia mantenevansi stabilmente nel loro posto dal pontificato di Leon X. a tutto il pontificato di Gregorio XIII. Vi volle per intero la sovrana autorità del Som. Pont. Sisto V. per abbattere finalmente questo colosso, balzarlo dal posto, che più non gli era proporzionato, ed aprire in siffatta guisa il varco agli erculei passi del prenestino Omero della musica: onde penetrando egli come fido sacerdote delle muse negli ascosi recessi della imitazione della natura, fuor quinci ne traesse a doppio vantaggio e dell' arte e della pietà arricchito di nuovi pomi d' oro il sacro ramo della musica ecclesiastica. Il fatto avvenne nella seguente maniera.

Pubblicando il Guidetti il suo direttorio accuratamente riveduto corretto e supplito dal Pierluigi fin dall' anno 1582. (V. il cap. 3. di questa sez. 3.) inserì quivi le nuove melodie in canto piano delle lamentazioni. Questa bella e divota maniera di modulare piacque a Roma,

piacque all' Europa, ed il card. Montalto ne fu preso fino all' entusiasmo. Salito pertanto egli il Peretti sulla cattedra di S. Pietro con il nome di Sisto V. ai 14. di Aprile 1585. le prime funzioni della settimana santa cui trovossi presente nella cappella apostolica come sommo Pontefice furon nel 1586. (571); ed a tenor del solito si cantarono in ciascun matutino delle tenebre le tre lamentazioni del Carpentrasso. Il Papa dopo le sagre funzioni, per attestato delle più volte citate memorie a penna ordinò, che nell' anno seguente 1587. e così pe' futuri tem-

(571) Il dì 24. Aprile 1585. giorno in cui fu creato sommo Pontefice il cardinale Peretti col nome di Sisto V. era il mercoledì dopo la domenica di Pasqua di Resurrezione. Eccone l'attestato di Paolo de Magistris nel suo diario MS. della nostra cappella dell' anno stesso 1585. degno di essere riportato per la combinazione notabile dei giorni ne' quali caddero i novendiali del defonto sommo Pontefice. Il mercoledì della settimana di Passione 10. Aprile 1585. morì Gregorio XIII. *Die Mercurii 10. Aprilis Gregorius XIII. Pont. Max. hora decimaoctava vitam cum morte commutavit.* — Giovedì 11. Aprile, il cadavere fu esposto nella cappella di Sisto. — Venerdì 12. Aprile incominciarono i novendiali nella basilica vaticana. *Die veneris 12. Apr. incoata sunt funeralia fel. rec. Gregorii XIII. et in primis Illustriss. D. D. cardinalis Gambara funeralibus operatus est in basilica divi Petri.* — Sabato 13. Aprile, secondo giorno de' novendiali. *Die Sabati 13. Apr. Ill. D. D. card. Comensis in basil. D. Petri coram Illmis. DD. cardinalibus sacra funebria peregit.* — 14. Aprile non vi fu la messa funebre per essere la domenica delle Palme. *Die Dominico 14. Apr. a funeralibus cardinales vacarunt.* — Lunedì, martedì, mercoledì santo, 15. 16. 17. Aprile, quarto, quinto, e sesto giorno de' novendiali. *Die lunae 15. Apr. Ill. D. D. Card. Alexandrinus sacra funebria celebravit. Die Martis 16. Apr. Ill. D. D. card. Dezza Die Mercurii 17. Apr. Ill. D. D. card. Carnoten. in divi Petri Templo sacra funebria peregit.* — Giovedì, venerdì, sabato santo, 18. 19. 20. Aprile, settimo, ottavo, e nono giorno de' novendiali non vi fu messa funebre. *Die jovis, veneris, et sabati sancti majoris hebdomadae nihil actum est.* — Domenica. Pasqua di Resurrezione, 21. Aprile vi fu la messa dello Spirito Santo; e quindi gli eminentissimi cardinali entrarono in conclave. *Die dom. Pascha Resurrectionis. 21. Apr. Ill. D. D. card. Gesualdus in divi Petri templo Spiritus Sancti sacra celebravit, quibus peractis DD. Ill. cardinales in conclave se contulerunt.* — Mercoledì di Pasqua, 24. Aprile fu creato sommo Pontefice il cardinale Montalto. *Die Mercurii, 24. Apr. Ill. D. D. cardinalis de Mont' Alto hora duodecima cum dimidio creatus est summus pontifex, sibique Sixti quinti nomen imposuit.* Onde in quell' anno 1586, non potè Sisto V. assistere alle funzioni della settimana santa non essendo ancora creato sommo Pontefice.

pi, si cantasse la prima lamentazione di ciascun giorno in concerto, ma con una musica un poco più adatta a quelle tremende lagrimevoli parolé, e le altre due lamentazioni pur di ciascun giorno si cantassero in canto piano a norma del Direttorio del Guidetti da una sola voce di soprano. L'ordine fu precettivo: conveniva obbedire. Il *Direttorio* del Guidetti era alle mani di tutti, e somministrava le melodie di canto piano prescritte dal Papa; onde per questo canto non potevasi tergiversare. Quanto però alla prima lamentazione in canto figurato di ciascun giorno non era così facile il cambiare la musica del Carpentrasso, e ciò per tre ragioni. Primo, perchè il partito dei cantori francesi e fiamminghi a capo de' quali compariva il valoroso compositore Cristiano Ameyden era ancora nella cappella imponente (572); e questi mal sof-

(572) In prova dell'imponenza, che conservavano nella cappella ancore a questi tempi i cantori stranieri sopra gl'italiani, vuolsi contare il seguente anedotto, siccome lo riferisce il segretario del nostro collegio Vincenzo Musatti bolognese, nel suo diario MS. dell'anno 1583. sotto il dì 24. di Gennajo. Prescrive la costituzione della cappella nei capp. 39. 40. che fra il primo ed il sesto giorno di Gennajo ogni anno si eleggano il nuovo abbate, o camerlengo, ed il segretario, e che questa elezione cada in turno delle tre nazioni, alle quali si riducono i cantori apostolici spagnuoli, francesi, ed italiani. Occuparonsi per alcun tempo senza turno la cariche ridette dai cantori spagnuoli, e francesi; onde sul finir dell'anno 1582. i cantori italiani umiliarono una supplica al Papa chiedendo l'osservanza della costituzione, e di poter eleggere per l'anno 1583. il camerlengo, ed il segretario, italiani. Segnò il Papa la grazia, e disse in voce ai deputati, che se gli oltramontani si trovavan gravati, facessero la loro rimostranza, ch'egli era pronto ad udirli, e render loro ragione, se ne avessero. Si uniscon tosto gli spagnuoli, ed i francesi, e per mezzo del cardinale Pietro Dezza fan presentare al Papa una memoria. Eran già li 22. Gennajo, e non si sapeva alcuna risposta del Papa al memoriale dei cantor d'oltremonti. Quindi il dì 23. li cantori italiani chiamarono a partito gli oltramontani: ma quelli risposero di aver avuto ordine dall'ambasciadore di Spagna, e dal cardinal Dezza di non cedere punto alle pretensioni degl'italiani. Allora questi protestarono di non far uso del rescritto ottenuto dal sommo Pontefice Gregorio XIII. Ma di voler eseguire immancabilmente la costituzione della cappella: ed incontanente il decano Pietro Bartolomucci napoletano intimò la congregazione, per la elezion de' nuovi uffiziali da tenersi nel dì seguente 24. di Gennajo. Nella mattina del ridetto giorno 24. Gennajo, terminata l'uffizistura quotidiana, si trovaron presenti tutti i cantori italiani che non erano di settimana; al contrario dei cantor d'oltremonti non venne nessuno, e

scrivano, che si togliessero interamente d' uso le composizioni di un loro compatriotto. Secondariamente, perchè anche i cantori spagnuoli, e gl'italiani amavano queste lamentazioni come parto di un antico collega divenuto vescovo, e maestro della cappella (V. la no. 370.), ed in conseguenza n' erano divotissimi, come di una ricordanza delle glorie del collegio. Da ultimo, perchè non vi avevano di fatto nè alle stampe nè nel giro delle musiche MSS. lamentazioni superiori del tutto a quelle del Carpentrasso, e degne di essere l'oggetto dei comandi di Sisto V. (573).

In questo stato di cose il Pierluigi, o fosse per ordine del Papa, o fosse per consiglio degli amici, ovvero per proprio divisamento, compose la prima lamentazione del secondo mattutino delle tenebre a 4. voci, due soprani, un contralto, un tenore, con il *Hierusalem* a 5. voci, aggiuntovi cioè il basso, ed in Febbrajo del 1587. (epoca in cui era completamente ultimato l'intrigo del magistero della cappella) la fe presentare al decano del collegio Pietro Bartolomucci, significandogli di averla scritta per disimpegno del suo uffizio di compositore della cappella, sapendo la mente di sua Santità, che desiderava nella prossima

quei, che, essendo di turno, avevano uffiziato, partirono all'istante. Il decano chiamò i presenti a capitolo: e furono eletti Onofrio Gualfreducci di Pistoja, camerlengo, e Vincenzo Musatti bolognese, segretario. Se non che il dì 6. Febbrajo lo stesso decano congregò nuovamente a capitolo i cantori, ed espose che il vice-segretario puntatore debb' essere per legge della cappella di nazione diversa dal segretario; in conseguenza dovevasi eleggere o fra gli spagnuoli, o fra i francesi: e fu eletto Giacomo Brunet francese. Per quanto poi apparisce dai diarii, qui terminò ogni dissenzione.

(573) Giuseppe Zarlino, D. Nicola Vicentino, Giovanni Animuccia, ed altri compositori, avevano scritto varie lamentazioni, ma per lo più con il greve ed insignificante stile fiammingo, seguito anche dal Carpentrasso. Le migliori lamentazioni, che vi avessero al momento presente eran di Tommaso Lodovico da Vittoria, il quale le aveva fatte imprimere in Roma per Angelo Gardano il 1585. nell' op. intitolata: *Officium hebdomadae sanctae*. Debbesi però contestare, che se queste lamentazioni non sono di stil fiammingo, son troppo di stile spagnuolo; soverchia abbondanza di artifizi, inutili ripetizioni di parole, mancanza di varietà, una stucchevole monotonia ne formano il carattere. In conseguenza erano criticate tanto da' fiamminghi, quanto dagl' italiani: quelli le dicevano generate da sangue moro, questi le beffavano come bastardume di spagnuolo italianizzato, onde mai non furono adottate nella nostra cappella.

settimana santa di udire alcuna cosa di nuovo: ma che si rimetteva interamente al giudizio dei cappellani cantori, se la credessero non indegna di poter apparire fra le due del mercoledì, e del venerdì già tanto famigerate del Carpentrasso. Fu questa nuova lamentazione provata nella cappella, e produsse il più grande effetto, che potesse immaginarsi, onde è stata perpetuata nel suo posto, e cantasi ed odesi al dì d'oggi con entusiasmo, io diviso, poco inferiore da quello del 1587. poichè la sua freschezza è tale, che ogni anno par nuova, ogni anno all'entrata del basso nell'*Hierusalem* fa cangiar di colore quanti hanno anima di uditori e di esecutori. Fu pertanto dal collegio fatto sapere al Papa, che nel mattutino del giovedì santo a sera si sarebbe cantata una nuova lamentazione del Pierluigi; ma che negli altri due giorni non essendovi pronte altre lamentazioni degne di essere eseguite nella cappella apostolica, il collegio avrebbe studiato la maniera di rendere più animate quelle del famosissimo Carpentrasso (574). Il som. Pontefice Sisto V. assistè di fatto ai mattutini delle tenebre, e gradì estremamente le sei lamentazioni in canto piano cantate con mirabil arte fra gli altri soprani segnatamente da Francesco Soto (575): quanto poi alle prime due la-

(574) Il diario di quest'anno 1587. fa evidentemente conoscere il grande impegno dei nostri cantori affine di eseguire le lamentazioni in modo da poter rendere pago e sodisfatto il Papa. Un solo giorno della settimana di Passione era destinato negli altri anni alla prova delle lamentazioni: in quest'anno quattro giorni consecutivi furono impiegati nelle prove. *Die 16. Martii. Omnes cantores congregati sunt ad discutiendas lamentationes hebdomadae sanctae. — Die 17. Martii. Periculum decantandis lamentationibus factum est. — Die 18. Martii. Cantandis lamentationibus operam dederunt cantores. — Die 19. Martii. Congregatis cantoribus, periculum circa decantationem lamentationum factum est.* Così Arcangelo Crivelli, da Bergamo nel suo diario MS. della nostra cappella dell'anno suddetto 1587.

(575) Pietro della Valle nel discorso a Lelio Guidiccioni (Doni. Opp. to. 2. pag. 256.) loda il bel cantare di Francesco Soto sopra gli altri suoi contemporanei. *Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' soprani, che sono il maggiore ornamento della musica, V. S. vuol paragonare i fanciulli di que' tempi con i soprani castrati, che ora abbiamo in tanta abbondanza? Chi cantò mai in que' tempi* (ne' secoli XV. e XVI.) *come un Guidobaldo, un cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, un Marc'Antonio, e tanti altri che potrei nominare? . . . I soprani di oggi, persone di giudizio,*

mentazioni del Carpentrasso, concertate nel mercoledì, e nel venerdì santo, non fe parola, e nell' udire il giovedì santo a sera la nuova lamentazione del Pierluigi mostrò la più grande sodisfazione, come pure restonne ammirato e compunto il nobilissimo uditorio; e dopo la cappella il lodato Sisto V. rallegrandosene co' suoi famigliari, disse: ci lusinghiamo che nell'anno futuro udiremo anche le altre due prime lamentazioni nello stesso stile. Ed eccoti un nuovo impegno per il mio Giovanni.

Obbligato il Pierluigi da queste parole, ch' ei riseppe all' istante, lascia gli altri suoi studi già incamminati, e si applica a comporre un volume di lamentazioni dello stesso preciso genere della lamentazione anzidetta. Un uomo consumato nell' arte, ma ancor giovanissimo nella fantasia, come il Pierluigi, scrive cento pagine al pari di una nota senza mai dormicchiare. Lo stile di queste lamentazioni non ha impronta in tutte le opere di Giovanni fino ad or pubblicate, e solo somiglia lo stile di quelle prime lamentazioni, ch' ei fece per servigio particolare della proto-basilica lateranense negli anni che vi fu maestro. (V. il cap. 11. della sez. 1.) Le note a vederle paiono insipide per la loro pesantezsa ed eguaglianza; in udirle, sono melodie delicatissime: gli artifizi sembrano solo accennati; e si ode nella esecuzione un ornatissimo ricamo: le armonie compariscon neglette, e della comune maniera; se le ascolti, ti ferisce il cuore la loro alternata inimitabile collocazione: il circolo delle modulazioni sembra che non vi abbia avuto alcun luogo; e vi si sente una novità inesausta. La imitazione delle parole è misurata a compasso: e le pause sovente comuni in tutte le parti provocano, e danno ampio spazio alla seria considerazione de' sensi mistici ed allegorici, onde sono gravidi gli amari sentimenti della lettera. Non sono queste lamentazioni del genere *alacriore* della cantica, non sono del genere *puro* delle messa detta di Papa Marcello,

di età, di sentimento, e di perizia nell' arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo, vestendosi degli affetti, rapiscono a sentirli. Di tali soprani in persone di giudizio l' età passata non vide altri, che un padre Soto, e da poi il padre Girolamo (Rosini pur cantore pontificio) *che più presto della nostra, che dell' età passata si può dire*, ec.

non del genere *misto* della messa intitolata *Assumpta est*, molto manco appartengono al genere dei mottetti, od al madrigalesco. Geremia è il solo agiografo dei threni; vi voleva il solo Pierluigi per accertare nei tesori del suo genio un genere proprio e particolare onde vestir questi threni di musica, e bilanciar con la lingua musicale la profondità di così meste voci, e dolorosissimi lai.

Compito il lavoro in Gennaio del 1588. si presenta Giovanni al trono pontificio, e supplica il sommo Pontefice a volersi degnare di accettare la dedica di un volume di lamentazioni di Geremia profeta poste in musica nello stile della lamentazione, cui si compiacque la Santità sua di gradire nello scorso anno. Sisto V. deposta a tai detti la consueta imponente sua maestà, benignamente accolse il compositore della cappella apostolica, accettò la dedica, commendò la nuova lamentazione eseguita nella settimana santa dell' anno scorso. E volentieri, soggiunse, udiremo nei mattutini delle tenebre di quest'anno tutti tre i giorni la prima vostra lamentazione, poichè vogliamo immancabilmente, che la seconda e la terza di ogni giorno si dicano sempre in canto piano. Il Pierluigi fe tosto imprimere questo volume, ed eccone il frontispizio: *Ioannis Petri Aloysii Praenestini lamentationum liber primus cum quatuor vocibus et privilegio Sixti V. Summi Pontificis. Romae, apud Alexandrum Gardanum. Anno* 1588. (576). Tre avvertimenti necessariamente debbo quì esporre al lettore circa quest' opera, e sono sopra il frontispizio, sopra ciò che contiensi nel volume, e sopra la dedica.

Si dice nel frontispizio: *Lamentationum liber primus*: Dunque Giovanni o aveva già pronto un secondo volume, o aveva intenzion di comporlo. Questo secondo volume però mai non vide la luce: e se io ho a dir ciò che penso, o egli intese di dare alle stampe il volume di lamantazioni già donato alla proto-basilica lateranense (V. il cap. 12. della sez. 1.) ovvero l' altro volume pur di lamentazioni che tuttavia è restato inedito fra i libri della biblioteca Altaempsiana (V. il cap. 10. di questa 3. sez.).

(576) Un' altra sola edizione ho io veduto di questo primo volume di lamentazioni del Pierluigi, ed è di Venezia presso l'erede di Girolamo Scotto dell'anno 1589. in ottavo.

Consta poi questo primo Volume, siccome è detto, delle nove lamentazioni, che sogliono dirsi nei tre mattutini delle tenebre il mercoledì, giovedì, e venerdì santo a sera. E quì è da notarsi, che il Pierluigi non pose in musica interamente ciascuna lamentazione, ma il solo principio, *Incipit lamentatio*, ovvero; *De lamentatione* ec. due o tre versi con il respettivo numero o lettera ebraica, che vogliasi dire, e la chiusa comune *Hierusalem Hierusalem convertere*, ec. A chi mi chiedesse il perchè Giovanni compose tanto piccola porzione di lamentazioni, risponderei, che lo ignoro: tuttavia se mi è lecito di opinare, dico, che la lunghezza stucchevole ed estremamente pesante delle lamentazioni del Carpentrasso, deve avere indotto i cantori apostolici a falcidiarne ancor più della metà; e che questo fatto, essendo passato in uso determinò il Pierluigi a secondarlo. Oltre le lamentazioni vi sono in questo volume anche i versi dispari, primo, terzo, quinto, ec. del cantico di Zaccaria (Luc. 1.) *Benedictus Dominus Deus Israel* ec. da potersi cantare alternativamente con il coro, siccome costumasi, non già nella nostra cappella, sibbene nelle basiliche di Roma, e veggonsi lavorati con capmusica chiara, e molto sensata Finalmente v'ha in questo stesso volume un verso del salmo 50. *Miserere mei Deus*: intorno al quale debbesi avvertire, che il Pierluigi già da varii anni in dietro aveva composto per servigio della cappella apostolica due versi del salmo ridetto, cioè il primo verso *Miserere* ec. a 4. voci, ed il terzo *Amplius* ec. a 5. voci in *falsobordone* per alternarli con il coro, giusta la consuetudine introdotta nella cappella di così cantare il salmo *Miserere* nel fine dei mattutini delle tenebre, fin dall'anno 1514. (577). E questi due versi era-

(577) Paride Grassi, maestro di ceremonie di Leone X. nel suo diario MS. ha segnato la preziosa notizia del primo anno, *in* cui i nostri cantori modulavano in falsobordone il salmo *Miserere* nel fine dei mattutini delle tenebre nella settimana santa. E fu nell'anno 1514. sotto il pontificato di Leone X. Ecco le sue parole. *Officium tenebrarum. Die Mercurii* 1514. *In fine cantores dixerunt psalmum Miserere cum novo modo; nam primum versum cantarunt symphonizando, et deinde alternatim, quod fuit bene et devote*. Il felice incontro della prima sera incoraggì l'inventore, e gli esecutori. Vollero questi subito nel giovedì sera aggiungere alcuna cosa di più, e meritarono, che si scrivesse di loro così: *Die Iovis* (continua il diario del Grassi) *Offi-*

no graditi moltissimo, e solevan cantarsi in uno dei mattutini, dicendosi negli altri due, in uno due versi di Costanzo Festa, e nell'altro due versi di Luigi Dentice, gentiluomo napoletano, siccome vedesi nei volumi del nostro archivio segnati co' num. 150. 151. (578). Ora il Gui-

cium tenebrarum. Cantores in fine cum vellent symphonizare doctius, quam suavius, non fuerunt laudati. Onde la terza sera dovettero tornar con vergogna al primo falsobordone. Chi fosse l'autore di questa invenzione, e di siffatta composizione, nol so. Posso solamente accertare i lettori, che di quella stagione erano, sopra gli altri, eccellenti scrittori nella nostra cappella *Elziarin Genet*, detto Carpentrasso, *Tommaso de Iazzan*, *Giovanni Scribano*, *Giovanni de Palomares*, *Pietro Perez*, *Vincenzo Misonne*, e *Guglielmo Yomont*, siccome mostrasi per le loro opere esistenti nel nostro archivio. Se il sacco di Borbone non avesse arsi i diarii de' nostri segretarii potremmo corredare anche più precisamente questa notizia.

(578) I due antichi volumi MSS. del nostro archivio, segnati co' num. 150. 151. conservano la serie di tutti i *Miserere* già cantati nella nostra cappella apostolica. Escluso però il primo, che a tenore di quanto è stato detto di sopra fu modolato nel 1514. (V. la nota prec.) ma che, non essendo stato giudicato degno di essere scritto nei libri della cappella, è del tutto perito.

Appena fu aggregato nel nostro collegio 1517. Costanzo Festa, scrisse incontanente due versi del *Miserere* uno a 4. l'altro a 5. voci. E questo si è il primo *Miserere*, che vedesi negl' indicati volumi.

Il secondo è di Luigi Dentice, gentiluomo napoletano, autore dei *duo dialoghi della musica*, *uno della teorica*, *l'altro della pratica*, *raccolti da diversi autori greci e latini*, che furono impressi più volte in Roma ed in Napoli dal 1533. al 1554. Questo dotto compositore dedicò al nostro collegio due versi del *Miserere* uno a 5. l'altro a 4. voci, che riuscirono graditissimi, e servirono in progresso di tempo anche agli studi di Francesco Severi (V. le note 127. 356. 469.).

In terzo luogo seguono negl' indicati volumi due versi del *Miserere* a 4. voci di Francesco Guerrero di Siviglia, famosissimo musico, che donolli similmente al nostro collegio.

Vengono in quarto luogo li due versi del *Miserere* uno a 4. l'altro a 5. voci del Pierluigi.

Di poi seguono in quinto luogo due versi del *Miserere* assai belli, uno a 4. l' altro a 5. voci di Teofilo Gargano di Gallese, aggregato nel nostro collegio il dì 1. Maggio 1601.

In sesto luogo si veggono due versi del *Miserere*, uno a 4. l'altro a 6. voci di Gio. Francesco Ancrio.

In settimo luogo vi sono due versi del *Miserere*, uno a 4. l'altro a 5. voci di Fe-

detti nel dare alle stampe l' uffizio della settimana santa dedicato a Sisto V. in data dei 22. Ottobre 1587. (V. il cap. 3. di questa sez. 3.) v' inserì gl'indicati due versi del Pierluigi alle pagg. 36. 37. e 78. 79. uno per il *Miserere* del primo, l' altro per il *Miserere* del secondo

lice Anerio: e questi il primo scrisse anche l' ultimo verso a 9. voci, siccome quivi si vede.

In ottavo luogo si trovano due versi del *Miserere* a 4. voci, molto inferiori ai precedenti, d' incognito autore.

In nono luogo vi sono li sopramenzionati due versi del Pierluigi alquanto variati, e con la giunta dell' ultimo verso a 9. voci: opera di Gio. Maria Nanini.

In decimo luogo seguono due versi del *Miserere* a 4. voci con l' ultimo ad 8. voci di Sante Naldini romano, aggregato nel nostro collegio li 23. Novembre 1617.

In undecimo luogo vi sono due versi a 4. voci con l' ultimo ad 8. voci di Ruggero Giovannelli, aggregato nel nostro collegio li 7. Aprile 1599.

Ed in duodecimo luogo si veggono due versi del *Miserere*, uno a 5. l'altro a 4. voci, con l' ultimo a 9. voci di Gregorio Allegri romano, aggregato nel nostro collegio li 6. Decembre 1629.

Questa gara di scriver dei *Miserere* cessò nel nostro collegio all' apparire la composizione dell' Allegri. Egli stesso la ripulì, e cangionne per fino le parti, seguendo la ragion dell' effetto: e molto più fu variata e perfezionata da altri colleghi eccellenti esecutori, e compositori, che sopra vi studiarono, onde si ridusse nella esecuzione a quel grado perfetto, che in essa ammirò tutto il mondo fin dalla metà del secolo XVII. Questo *Miserere* dell'Allegri cantavasi nei mattutini del mercoledì, e del venerdì santo, nel mattutino del giovedì si soleva dire ora il *Miserere* di Felice Anerio, ora quel di Sante Naldini.

Al crescere però le bellezze del *Miserere* dell' Allegri, cresceva la noja nell' udire gli altri, che non reggevano al paragone. Il collegio circa il 1680. ottenne da Alessandro Scarlatti, nome famoso nella scuola di Napoli, e degno maestro di Domenico suo figlio, e di Adolfo Hasse, detto il Sassone, ottenne, dissi, un nuovo *Miserere*, ma l' opera non corrispose alla fama del compositore, e fu questo *Miserere* dello Scarlatti adottato nella cappella, per rispetto e ripiego, ed alternato nel giovedì santo in luogo di quel del Naldini, con il *Miserere* di Felice Anerio.

Quindi ad istanza del collegio Tommaso Bai, di Crevalcuore nel Bolognese, maestro della basilica vaticana, scrisse nel 1714. un nuovo *Miserere* con un verso a 5. l'altro a 4. e l'ultimo ad 8. voci sopra gli andamenti del *Miserere* dell' Allegri, ed avendo variato alcun poco, ma con chiarissime, semplicissime, ed insieme sublimi melodie anche gli altri versi, ottenne il massimo applauso, e perpetuò la sua gloria con questa sola

mattutino delle tenebre, senza punto indicare, che quella musica era del Pierluigi. Giovanni pertanto nel pubblicar questo volume di lamentazioni avrebbe potuto di leggieri comporre di nuovo uno o più versetti in falsobordone, e farveli imprimere: ei peraltro amò meglio di inserirvi lo stesso primo verso già donato alla cappella, e quivi ogni anno eseguito, onde far conoscere a Sisto V. quanta parte egli avesse ne' lavori del Guidetti, e come, tranne la fatica materiale, più sue potevano dirsi, che di esso, le opere sotto il di lui nome celebrate.

La dedica finalmente è un vero threno, una lamentazione, una flebile nenia delle somme miserie, cui andava soggetto il povero Giovanni. Noi quì la riporterem per disteso con la sola premonizione, che nè Giovanni era uom da mentire, nè Sisto V. sovrano da potersi così di leggieri illudere: ed il lettore conoscerà per essa, quanto questo valentissimo compositore fu sempre inviso a Pluto, per la stretta amicizia di

produzione. Dal 1714. fino al 1767. inclusivamente li due *Miserere* dell'Allegri, e del Bai si divisero nei tre mattutini delle tenebre i plausi dell' uditorio, e mai più non si sono cantati nella nostra cappella i *Miserere* di Felice Anerio, e dello Scarlatti.

Giuseppe Tartini nel 1768. donò alla nostra cappella un suo *Miserere* con tutti i versi variati uno a 5. l'altro a 4. e l' ultimo ad 8. voci. Fu eseguito cotal *Miserere* nell'anno stesso in uno dei mattutini; ma non resse al paragone degli altri due; e per sentimento comune fu sbandito perpetuamente dalla cappella (V. la nota 513.).

Nel 1769. si tornò dal collegio ad eseguire li due soli *Miserere* dell' Allegri, e del Bai nei tre mattutini delle tenebre, e così continuossi fino al 1776.

Pasquale Pisari vinto dalle istanze de'colleghi compose e fece eseguire nel 1777. un suo nuovo *Miserere* con tutti i versi variati a 4. e 5. a due versi a 9. voci: ma toccogli la stessa sorte del Tartini (V. la nota 513.). Onde dal 1778. in poi si continuarono ad eseguire nella nostra cappella li due soli *Miserere* dell' Allegri, e del Bai nei tre mattutini delle tenebre.

Il solo comandamento dell' amatissimo mio Sovrano Pio VII. di san. mem. partecipatomi per organo dell' eminentissimo cardinale Ercole Consalvi, allora segretario di stato (la cui anima riposi in pace) potè indurre la mia insufficienza a scrivere un nuovo *Miserere*, e porlo a confronto degli altri due. La favorevole prevenzione dell' uditorio, e l' impegno amorevole, e senza pari da'miei colleghi esecutori mi salvarono, e mi salvano tuttavia da una vergogna forse non del tutto demeritata: e così dall' anno 1821. si cantano attualmente nella nostra cappella tre *Miserere* nei mattutini delle tenebre, e sono di Gregorio Allegri, di Tommaso Bai, e dell' autore delle presenti memorie.

predilezione ond'era favorito dalle dotte nove figliuole di Giove e di Mnemosina.

„ Studio ed affanni, Bmo. Padre, mai non furon d'accordo (così „ incomincia la dedica); massime se questi procedano dalla miseria: giac- „ chè avendosi il bisognevole per l'umana vita, (ed il cercare di più „ mostra un cuore smoderato ed intemperante) possono di leggieri su- „ perarsi i patemi di animo, e chi ricusi di liberarsene, dica sua colpa: „ *Cum omnes curae Musis adversariae sint, beatissime Pater, tum* „ *in primis, quas affert angustia rei familiaris. Num ubi haec sup-* „ *petit quoad satis est (amplius enim postulare est hominis immode-* „ *rati atque intemperantis) facile potest sese animus caeteris curis* „ *exolvere: aut certe si recuset, ipse se accuset necesse est*. Fati- „ care però affin di procacciare il bisognevole a se ed a' suoi, quanto „ egli sia pesante, e quanto alieni l'animo dallo studio profondo delle „ scienze, e delle belle arti, il sanno color che lo provano: *Laborare* „ *autem ut tibi ac tuis quod ad conditioni ac dignitati sit satis* (579) „ *pares, quam grave sit, quamque animum a scientiarum, libera-* „ *liumque artium studio abducat, norunt qui experiuntur*. Io in tut- „ ta la mia vita ne ho avuto la trista esperienza, e di presente ne sen- „ to più che mai l'enormissimo peso: *Ego certè semper expertus sum* „ *nuncque maximè experior* (580.). Tuttavia ringrazio la divina bon-

(579) Sembra a prima giunta, che il Pierluigi in questo luogo contradica a se stesso, mostrandosi avido di avere non il solo bisognevole, ma ciò che *conditioni et dignitati sit satis*. Questo però non è contradirsi punto. E se i ricchi si apporranno a cotal verità, che non intendono: dal numero maggiore degli uomini sarà essa intesa perfettamente, i quali ben sanno per esperienza quante volte si è tenuti anche a de' digiuni involontarii, onde supplire in qualche parte alle tante spese necessarie per la vita umana, affin di mantenere l'apparenza almeno in faccia alla società del nome, della condizione, dell'incarico, della dignità che si sostiene.

(580) Per intendere la forza di questa espressione del Pierluigi, ond'esprime lo stato attuale delle sue domestiche ristrettezze, al di sopra degli anni scorsi luttuose, convien sapere, che il sommo Pontefice Sisto V. con la bolla: *In suprema* del 1586. altre volte citata, aveva tolto ai nostri cantori in perpetuo in tutte le cappelle la propina di quattro ducati d'oro di camera (*scudi sei*) che pagava loro il *Celebrante*, per consue-

„ tà e perchè mi veggo al confine dell'angoscioso mio corso mortale „ già già vicino alla meta, e perchè nelle massime angustie in cui mi „ sono trovato mai non ho interroto gli studi musicali, onde ho pur „ tratto una non disutile diversione: *Sed gratias ago Divinae Boni-* „ *tati, tum quod decurso jam ferè spatio propinqua est meta: tum* „ *quod in maximis difficultatibus numquam studium musicae intermisi,* „ *quam enim aliam haberem allevationem homo huic facultati a puero* „ *deditus, assidueque (utinam tanto cum progressu quanto cum labo-* „ *re et diligentia) in ea versatus?* Molte mie composizioni ho io pubbli- „ cate, ma assai più ne ho presso di me; e le darei alla luce, se le miserie „ non m'impedissero di farle imprimere: *Multa composui, edidique, mul-* „ *to plura apud me sunt, a quibus edendis retardor ea quam supra dixi* „ *angustia.* La spesa della stampa è ben gravosa, segnatamente se si vo- „ gliono note e caratteri grandi, siccome richiede il comodo delle cappel- „ le: *Sumptu non mediocri opus est: praesertim si adhibeantur majores* „ *quaedam notae ac litterae, quas Ecclesiasticae res maximè requi-* „ *runt.* Frattanto con non leggiero sforzo ho fatto imprimere in questo „ piccolo sesto (in ottavo piccolo) le lamentazioni di Geremia profeta solite „ cantarsi nella settimana santa: le offro alla Santità vostra con tanto di „ divota osservanza, quanta se ne debbe al sommo grado di pastore del-

tudine immemorabile di molti secoli (V. la nota 69.) con promessa di supplire egli stesso a questa diminuzion di proventi, accordando loro dalla *Dataria*, oltre le quattro *mancie* consuete, un fondo di *scudi novecento annui* di rendita netta. Il fatto si fu, che, a fronte di mille istanze affacciate a mons. Gio. Evangelista Pallotta Datario, (fu poco dopò creato cardinale, cioè li 18. Decembre 1587.) non potevano i cantori ottener nulla. Quindi ai 14. di Giugno del 1587. il collegio tutto in corpo si presentò al Papa, il quale, udito il reclamo, contestò di aver dato gli ordini opportuni fin dall'anno scorso, e che gli si era fatto credere, che fossero stati eseguiti. Pur tuttavia al fine dell'anno stesso 1587. ancor non si poteva andare al possesso del fondo promesso, forse per essere Mons. Datario occupato della sua promozione alla sagra porpora. A questo debbe aggiugnersi, che le risposte delle abbadie e priorato posseduto dal collegio, erano di presente per malizia degli affittuarii divenute litigiose. E così il povero Pierluigi già da un anno e mezzo rimaneva privo dell'intero appuntamento mensile, assegnatogli come compositore della cappella apostolica (V. la nota 348.): onde a ragione si lagna con il Papa dell'accrescimento attuale delle sue ristrettezze, della sua miseria

„ la chiesa universale, ed alla singolare Santità, ed ammirabile autorità „ di Vostra Beatitudine: *Interea quod potui*, *usus sum in lamentatio-* „ *nibus Hieremiae Prophetae*, *quae solent adhibitis vocum cantibus* „ *hebdomada sancta sacris in templis recitari*; *minutiore hac forma*. „ *Eas offero tuae Beatitudini tanta cum animi demissione*, *quantam*, „ *et summa universae Catholicae Ecclesiae Pastoris amplitudo*, *et* „ *singularis tua sanctitas*, *et admirabilis authoritas exposcit* „ Fin qui la dedica, cui io non posso mai finir di leggere senza pagare a tanta virtù e civile e morale il tributo di abbondanti lagrime.

Pubblicato per le stampe il volume ridetto di lamentazioni non fu più possibile ai cantori apostolici di tergiversare, ma convenne loro onninamente di far tosto trascrivere le tre prime lamentazioni dei tre mattutini, che furono eseguite nella prossima settimana santa del corrente anno 1558. con plauso generale, e co' meritati elogi del Papa, della nobilissima udienza, e degli stessi esecutori, i quali finalmente si persuasero, che le musiche del Carpentrasso vecchie già, anzi decrepite, e piene di rughe non potevan più reggersi a tant'urto, e così ne riposero il libro nell'archivio della cappella, con la memoria, che da tempi di Leone X. fino al 1587. inclusivamente sotto il pontificato di Sisto V. erano state mai sempre gradite. Ebbero però anche le tre lamentazioni del Pierluigi la loro eclissi nella nostra cappella. Gregorio Allegri avendo composto circa il 1640. la prima lamentazione del terzo mattutino, ottenne, che si sostituisse alla prenestina: piacque essa per il suo carattere di severità, e mai più non ha perduto il suo posto: che ritiene anche al dì d'oggi con onore dopo 185. anni, senza tema, che la discacciata sua emula mai più la supplanti. In questa stessa occasione, cioè nel 1640. fu provata di nuovo la lamentazione del secondo mattutino già composta dal Pierluigi ed eseguita nel 1587. ed essendo stata riconosciuta migliore dell'attuale tratta dal volume impresso, fu di nuovo posta in uso: e questa mantiensi anche al giorno presente nella stima di essere la più bella delle tre lamentazioni, che si concertano nella nostra cappella. Quanto però alla prima lamentazione del primo mattutino fu essa eseguita la prima volta nel 1588., e continuò a farsi sentire fino al 1650. Il lodato Gregorio Allegri nel 1651. pochi mesi prima

di passare all'eterno canto, propose al collegio una sua nuova lamentazione in luogo di questa del Pierluigi. La lamentazione dell'Allegri non era dispregevole, quantunque a mio divisamento sapeva troppo delle maniere usate dal medesimo Allegri ne'concerti strumentali; e talvolta nell' udirla mi si suscitò la chimerica idea di Ebe in faccende alla tavola degli Dei con il gran manto di Giunone. L'alta venerazione però che il collegio portava al valor musicale dell'Allegri fece sì, che restasse adottata con l'espulsione della lamentazion prenestina. Nel pontificato di Benedetto XIII. queste tre lamentazioni corsero grandissimo rischio di essere tolte d'uso: perciocchè avendo esso sommo Pontefice ordinato, che le lamentazioni concertate più non si dimezzassero, ma si cantassero interamente, furono tosto presentate al collegio da alcun saccentello tre lamentazioni di moderni compositori: ma questi le ripudiò, e commise a Giovanni Biordi cappellano cantore (V. la nota 511). il difficilissimo lavoro di continuare fino al termine la lamentazione del Pierluigi, e le due lamentazioni dell'Allegri. Si prestò il Biordi con impegno, e, valorosissimo compositor ch'egli era, riuscì eccellentemente nell'opera, imitando assai da vicino le maniere tanto del Pierluigi, quanto dell'Allegri. Poco dopo, ossia nel 1531. Clemente XII. volle, che per evitare la soverchia durata dei mattutini delle tenebre, si dimezzassero nuovamente le lamentazioni concertate come per l'addietro, ed eccoti ripetuta al collegio la proposta di tre nuove lamentazioni: ma quegli immobile nella stima dovuta ai due grandi compositori il Pierluigi e l'Allegri, si rafferma nelle loro lamentazioni. Finalmente nel 1815. essendo io direttore della cappella, indussi il collegio a richiamare a nuova vita la prima lamentazione del Pierluigi, esclusa quella dell'Allegri, siccome con molta sodisfazione fu eseguito. Ed in cotal guisa si continua attualmente nella nostra cappella a concertare nel mattutino del mercoledì sera la prima lamentazione del Pierluigi, impressa nel 1588. Nel mattutino del giovedì sera la prima lamentazione del Pierluigi inedita, e composta dal medesimo nel 1587. Nel mattutino del venerdì sera la prima lamentazione inedita dell'Allegri.

In questo stesso anno 1588. per attestato del P. Gerbert (de can. et mus. sac. to. 2. pag. 338.) uscì alla luce in Milano pe' tipi di An-

tonio Barrè una collezione di mottetti a quattro voci, di varii autori, intitolata: *Liber primus Musarum*, ove si trovano alcuni mottetti del Pierluigi. Questa collezione però in Roma non esiste: ed a fronte delle ricerche fattene altrove, non ho potuto averne contezza; quindi mi riporto interamente all'autorità del lodato P. Abbate, (581) sicuro altron-

(581) Quel che io ho trovato di notizie appartenenti ad Antonio Barrè, voglio che siano note ai lettori. Egli era buon compositore di musica già fin dall'anno 1550., e varie sue produzioni si trovano in diverse raccolte. Aprì quindi in Roma una stamperia di musica nel 1555., e la prima opera, che vide la luce pe' suoi tipi fu il *Primo libro delle Muse a 5. voci. Madrigali di diversi authori*: cioè di Giacomo Arkadelt, di Vincenzo Ruffo, di Iachet Berchem, e di Antonio Barrè, (lo stampatore). Dedicò egli queste primizie della sua stampa al *molto magnifico signore il sig. Onofrio Vigili*, dicendogli: *le primitie delle cose meritamente si spettano a quello, ch' è dell' origine et principio di dette cose cagione . . . Da tale esempio confermato, vengo a consagrare le primitie della mia stampa a voi . . . Accettate adunque con lieto volto questi nuovi frutti di variati gusti, perchè le mie fortune dianzi eran nulla. Questi spargendosi fra le genti saran testimoni a cui, et di quanto vi debba*, ec. Nell' anno stesso 1555. dette fuori pur pe' suoi tipi in Roma una seconda opera intitolata: *Pimo libro delle Muse a 4. voci. Madrigali ariosi di Antonio Barrè, et altri diversi autori*, dedicato alla principessa Felice Orsini, moglie di *Marcantonio Colonna*: quivi nella dedica si esprime così: *Conoscendo il piacere e la sodisfattione, che fra gli virtuosi esercitii suoi prende vostra Eccellenza della musica, e desiderando sempre per quella servitù et obblighi infiniti che ho con quella, far cosa, che in qualche parte le sia grata (per quanto le mie forze s'estendono) ho raccolti alcuni madrigaletti di diversi autori a 4. voci ariosi, e piacevoli, e quelli sotto il felice nome di V. Ecc. doti in luce, fra i quali n'ho messi alcuni de' miei, non perchè siano al paragone degli altri, ma perchè quelli insieme con gli altri gli accetti V. Ecc. con quel generoso animo che suole*, ec. Li nomi degli autori sono Antonio Barrè, lo stesso stampatore, Alessandro Ruffo, Vincenzo Ruffo, Gio. Domenico di Nola, Letma, Lupacchino, Vincenzo Ferro, Lamberto il Caldarino, Giulio Fiesco, Paolo Animuccia, Ghisiliao Danckerts. Vuolsi poi notare, che fra i madrigali posti in musica dal Barrè vi sono le *stanze di Francesco Bellano fatte per le nozze dell' Illmo. et Eccell. sig. Marcantonio Colonna, et della Ill. et Eccell. sig. Felice Ursina -- Sorgi superbo Tebro. . . Manda le ninfe tue . . . Eccoti pur che la Felice . . . Et simil ai parenti, agli avi, al zio . . . Felice poi che in così degnó stelo*, ec. E due madrigali in onor del *cardinal di S. Fiore. -- spirto gentil . . . Poichè per te con sì leggiadri nodi*, ec. Dopo il 1555. in migliaja d'opere di musica, ch'ho veduto non ho più trovato lo stampatore Antonio Barrè. Finalmente dopo

de, che i mottetti quivi stampati dal Barrè non debbono esser più di due, o tre, e di leggieri si conterranno ne' due libri di mottetti a quattro voci già fatti imprimere dal Pierluigi, de' quali abbiamo ragionato nelle respettive epoche. Udiamo tuttavia le parole in alcun luogo scorrette del P. Gerbert. *Annò 1588. Mediolani in lucem prodiit Antonii Barrè liber primus Musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quas vulgo motteta appellant: auctores sunt Orlandus Lassus, Ioannes Petrus al. Palestrina, Clemens non Papa, Cyprianus Rore, Lerma, Maillart* (leg. *Ioannes Maillard*) *Adrianus Valent* (leg. Willaert) *Paulus Animuccia, Annibal Zoilo, Lupi, et Orpheus* (leg. Oratius) *Vecchi*. Ma torniamo a Giovanni.

Pubblicato, siccome abbiam detto, il libro delle lamentazioni, opera veramente bella, e che raffermò sempre più nella comune opinione la superiorità immensa del Pierluigi sopra tutti i compositori di musica, tornò egli con più d'impegno ai severi suoi studi, che aveva dovuto interrompere, e vi si applicò indefessamente fino al compimento di una nuova opera. Questo studio riguardava gl' inni della chiesa romana. Invaghissi Giovanni di cotal porzione di canto gregoriano, nell'applicarsi alla riforma del canto stesso addossatagli da Gregorio XIII. di cui abbiamo parlato nel cap. 3. di questa 3. sez. La novità, il carattere, le mutazioni delle melodie componenti gl' inni non poterono vedersi da Giovanni con occhio d'indifferenza: vi riconobbe egli per la lincea sua vista le impareggiabili bellezze, che contengono: esperimentolli i più suscettibili di essere rivestiti politamente di armonie, e quasi fonti inesausti di ogni maniera di tratti grandiosissimi, e semplicissimi, del più vivo patetico, e di una dilicatezza squisita: onde risolvè d' impiegare intorno ad essi tutto se, e cavarne un'opera di arte consumata, e di genio.

Nè mal si appose il Pierluigi in queste sue meditazioni: perciocchè è fuor di dubbio, che le melodie degl' inni sono le più antiche sincere melodie, che si conoscano, tratte, sia dai melidrii greci, sia dalle arie

trentatrè anni eccolo trapiantato nel 1588. da Roma in Milano, mentre ne assicura il P. *Gebert* che vide la luce pe'tipi di lui in Milano il *liber primus musarum cum quatuor vocibus*, Convien pertanto dire, che quest' uomo esercita se assai parcamente la sua professione

latine. Di fatto io non dirò solo, che il divin redentore ammaestrasse i santi apostoli a ringraziare con gl' inni il suo celeste Padre: *Et hymno dicto, exierunt in montem olivarum* (Matth. c. 26. v. 30.): non dirò solo, che l' apostolo delle genti istruito dalla bocca stessa di Gesù Cristo raccomanda caldamente ai cristiani di Efeso il canto degl' inni: *Implemini Spiritu sancto .... hymnis, et canticis spiritualibus cantantes, et psallentes* (ad Ephes. c. 5. v. 19): ma dirò eziandio, che Filone nativo di Alessandria, detto il Platone Ebreo, il quale fiorì sotto Calligola, e sotto Claudio, cioè fin poc' oltre la prima metà del I. secolo, nel libro *de vita contemplativa* attesta, come a' suoi dì i primi cristiani solevan cantare gl' inni nelle sagre vigilie: *Cantant hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus, nunc ore uno, nunc alternis harmoniis* (582): dirò, che Plinio il gio-

(582) *Philonis judaei opera quae reperiri potuerunt. Textum cum MS. contulit Thomas Mangey S. T. P. canonicus Dunelmensis. Typis Gulielmi Bowyer* 1742. To. 2. pag. 471. *De vita contemplativa, sive supplicium virtutibus*. Varie sono le espressioni di Filone intorno el canto degl' inni, laddove si diffonde in altissimi elogi verso i Terapeuti. Piacemi di riportarle tutte non solo per notizia degli antichi costumi; ma eziendio perchè si rileve per alcune di esse il vero bello musicale con una finezza di buon gusto degna del secolo in cui egli viveva. Afferma di fatto Filone, che cantandosi talvolta dagli uomini insieme e dalle donne in tono vario e contrario, ne veniva un concento musicale soavissimo: e che queste soavità non era prodotta solo dalla diversità de' suoni, noi diremmo dall' armonia, del pregio della musica, ma dai bellissimi sentimenti degl' inni che si cantavano, a dalle bellissime voci degli esecutori, ossia dalla felice esecuzione. Armonie, sentimenti, è voci, che riunendo il loro pregevolissimo bello nella unità del fine cui direttamante tendevan siffatti canti, di concentrare cioè i cuori degli uditori alle divota pietà, venivano a formare la mescolanza dell' utile con il dolce. E che altro egli è mai questo, se non ciò che tante volte ebbiem ripetuto nelle presenti memorie? Vale a dire, che il vero bello musicale allora si forma, e nella scela del bello giugnesi enche al sommo grado della perfezione, e si passa eziandio alla sublimità, quando le melodie, e le armonie vestendo le parole proporzionatamente al loro fine, e proporzionatemente al grado della loro forza sent mentale, le lasciano spiccatamente intendere, e così per le belle forme di queste, e per il bello adornamento di quelle risultando un tutto insieme veramente bello, si armeggia con doppia forza sul cuore umano, ed immancabilmente se ne trionfa. Ma udiamo Filone pag. 475. *In singulis autem domiciliis est sacra aedicula, ubi solitarii sanctae vitae mysteriis dant operam: nec cibi potusve*

vane tra il fine del I., ed il principio del II. secolo nel ragguagliare Traiano della condotta dei cristiani, rileva segnatamente il canto de'loro inni alternati a coro: *Sunt soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem*. (Plinii Se. Epistolar. l. 10): dirò, che Luciano nativo di Samosata nella Siria, detto il *Bestemmiatore*, il quale fiorì sotto gl'imperatori Antonino, Marco Aurelio, e Comodo, cioè fin quasi al cader del secolo II. nel *Filopatro* dopo aver deriso empiamente la religione di Gesù Cristo, beffeggia i digiuni de' cristiani nelle sagre vigilie, ed il canto de' loro inni: καὶ ἐπὶ παννύχυς ὑμνῳδίας ἐπαγρυπνῦντες (583). Che se questa costumanza

quicquam eo inferunt ... sed legem tantum ... hymnosque, et alia, quibus pietas scientiaque promoventur, et perficiuntur ... pag. 476. *Itaque non solum contemplantur, sed etiam cantica, hymnosque in Dei laudem componunt vario metrorum, carminumque genere, quae rythmis gravioribus necessario concinnantur* ... Viene quindi alle sagre Agape pag. 484. *Tum ille assurgens hymnum in laudem Dei primus canit, aut recens a se compositum, aut desumptum ab aliquo vatum veterum. Carmina enim et cantica quamplurima reliquerunt versuum senariorum, supplicationes, hymnos, vel inter libandum, vel ad aras in stationibus vel choris decantatos, eosque conceinne moderatos variis flexibus atque reflexibus. Post hunc alii etiam secundum ordines suos decore congruo cantant, omnibus intente quieteque auscultantibus, praeterquam in fine hymni extremaque clausula; tune enim universi tum viri tum feminae vocem attollunt. Absolutis hymnis singularum, juniores paulo ante dictam mensam afferunt, in qua cibus sacratissimus, etc.* Dopo la cena, termina con riferire le sagre vigilie, pag. 485. *Post coenam vero sacrum pervigilium celebrant, illud vero celebratur his ritibus. Ubi omnes consurrexere, duo chori fiunt in medio coenaculo, alter virorum, alter feminarum: cuique suus praeses, et incentor praeficitur, honore praestans et canendi peritia. Deinde cantant hymnos in laudem Dei compositos variis metrorum carminumque generibus, nunc ore uno, nunc alternis harmoniis gestientes, et exultantes, et furore divino cantica tum processionibus tum stationibus convenientia decantantes, conversiones in usu, et reciprocationes facientes. Dein postquam chorus uterque .... Huic similis* (Mosè, et Mariae ejus sorori) *cantus therapeutarum, therapeutridumque, scilicet mixta cum gravi virorum vox acuta foeminarum, modulis varium et contrarium sonum fundentibus, concentum reddit suavissimum, vereque musicum. Praeclari enim sensus, praeclarae autem voces, chori quoque personae venerandae: horum vero sensuum, vocum, et personarum unicus finis est pietas ... Atque ita precationibus absolutis ad suum quisque semnuum recedit*, orto jam sole.

(583) *Luciani Samosatensis opera cum nova versione Tiber. Hemsterhusii, et Io.*

di lodare Iddio con gl' inni era comune nella chiesa, benchè perseguitata da' cesari, e fugiasca ed appiattata sovente nelle catacombe, debbe a ragione esserne viemaggiormente cresciuto l' uso nella pace accordatale da Costantino sul bel principio del secolo IV. Chi di fatto non conosce i bellissimi inni composti da Aurelio Prudenzio? Chi non sa averne scritto un prodigioso numero Sant' Ilario vescovo di Poitiers per opporli agl' inni, che cantavan gli ariani? Chi ignora gl' inni di San Damaso Papa, e di Sant' Ambrogio vescovo di Milano, per tacere tutti quei di San Paolino vescovo di Nola miseramente perduti? Ovver chi non sa avere il lodato Sant' Ambrogio vestiti tutti quest' inni di greche ritmiche melodie? Ed avvertir si vuole, che tutti i nominati scrittori sono contemporanei, e del secolo stesso di Costantino. Ma scendiamo eziandio ai due seguenti secoli. Chi mai non vide gl' inni di Cajo Celio Sedulio scrittor del secolo V.? Chi rimarrà sorpreso in udire che Elpide moglie di Severino Boezio si distinse nella chiesa co' suoi inni? Ovver chi esiterà a persuadersi, che il nominato console Boezio autor di tant' inni e scrittore dottissimo di musica, adornasse con le greche ritmiche cantilene le sue poesie, come da Atene sul cadere del secolo V. trasportato aveva nel Lazio, e fatta latina la musica? Chi in fine dubiterà, che il Pontefice San Gregorio Magno salito sulla cattedra di Pietro nel 590. fosse autor di molt' inni, che raddolcisse le melodie degl' inni già per Sant' Ambrogio nelle chiese introdotti, che restituisse all'antichissime melodie gl' inni già guasti de' suoi predecessori, e che antiche volesse che fossero, e non moderne, le cantilene degl' inni da se composti (584)? Or io

Matthiae Gesneri. Amstelodami, sumptib. Iacobi Wetsienii. 1743. To. 3. *Philopatris, seu qui docetur* pag. 614. num. 26.

(584) Non si gravi chi legge, se io lascio digiuno questo tratto storico, e senza note: perciocchè i dotti nelle ecclesiastiche antichità non abbisognan di lumi: quanto poi a chi non sa di cotai materie, se poco dicessi, non gli gioverei punto, e se tutto volessi esporre ciò che fosse sufficiente a documentare ciascuna proposizione, empirebbe questa sola nota un giusto volume. Onde rimetto i lettori alla *storia della musica sacra* di Martino Gerbert: al *Trattato storico sopra il canto ecclesiastico*: ed alla mia *disser-*

da questo mi tengo antorizzato a conchiudere, che tutte le melodie degl' inni siano di Prudenzio, di S. Ilario, di S. Damaso, di S. Paolino, di S. Ambrogio; siano di Sedulio, siano di Elpide e di Boezio, siano pur del magno Gregorio, e di tutti coloro che ne composero nei primi secoli della chiesa, tutte sono o antichissime ritmiche melodie greche, o sono tratte da esse antichissime melodie ritmiche de' greci per opera di S. Ambrogio, di Boezio, di S. Gregorio, o sono cuniate su quel torno da Boezio ovver da S. Gregorio al gusto romano.

Quanto poi alle fine bellezze delle cantilene stesse degl'inni, avendo io esaminato questa parte di canto seriamente sopra i codici, i quali in fondo non differiscono che in alcuna noticina dai libri moderni, presentano gl' inni delle frasi nuove affatto, e mai non usitate in tutto l'altro canto gregoriano: i periodi, benchè per l' invasione de' barbari si perdesse nelle musiche il ritmo poetico, e l' oratorio, facilmente si restituiscono ad una misurata eguaglianza: il carattere delle cantilene non è, come diceva Cleonide (585) parlando degl' inni profani, sempre *hesicastico*, *cui congruunt hymni*: nò certamente, ma trattandosi negl' inni ecclesiastici ogni maniera di affetti, anche il carattere delle melodie è *diastastico*, *sistastico*, *esicastico*, *exesicastico*, ec. Di più: cangiandosi talvolta il sentimento, e l' affetto in una medesima strofe, da grandioso in supplichevole, da forte in dilicato, da gemebondo in affettuoso ec; così cangiasi all' istante e modo, e melodia con una

tazione premessa all' opera, che dedicai già al generosissimo mecenate delle belle arti Guglielmo Federico III. re di Prussia con il titolo: *Tentamen renovationis musicae harmonicae syllabico-rhythmicae super cantu gregoriano saeculo septimo in ecclesia pervulgatae*. V. anche appresso la nota 586.

(585) *Cleonidae harmonicum introductorium. Georgio Valla placentino interprete. Impress. Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bevilaquam. Die ultimo Septemris* 1498. Cap. *De mutatione. Mutatio dicitur quatuor modis: per* genus: *per* systema: per tonum: *et per* melopoejam ... *Per* melopoejam *fit mutatio*, *cum ex* diastetico *more in* systalticum, *aut* hesychasticum, *aut* exesychasticum, *in aliquodve reliquorum fit mutatio. Est autem* diasteticus *mos melopoejae*, *quo significatur magnificentia*, *et animae virilis exaltatio*: systalticus, *quo colligitur anima ad humilitatem devoluta*: hesychasticus *mos est melopoejae*, *cui accidit animae pacatio*, *constitutioque liberalis et pacifica*, *cui congruunt hymni*, *etc.*

finezza di tatto, che non può esser parto se non della madre delle arti nel secol d'oro. Se si esamina negl'inni la natura dei modi, v'è marcata d'nna maniera inimitabile. Se in essi si ricerca il lor numero, non sono punto soli *otto*, ma veramente alla maniera greca, *quattordici*. Se temi, che la moltiplice ripetizione delle strofe t'infastidisca nella perpetuità dello stesso canto, udirai una novità inesausta, benchè racchiusa in pochissime note, che invita alla ripetuta continuazione. Se dubiti, che un sol melidrio, un sol canto sotto le diverse strofe di un'inno non si adatti, tranne la prima, a veruna delle altre, lo troverai così conforme a ciascuna strofe ed a tutte, come se proprio le fosse, e non appropriato. Ora e qual canto mai può trovarsi, che osi vantar tante doti riunite insieme, fuori degl'inni? Niuno affatto (586).

(586) Non s'intende per queste espressinni di contradire punto a ciò ch'è stato detto nel cap. 3. di questa sez. 3. riguardo al canto ecclesiastico della liturgia. Quivi parlandosi degl'introiti, de' gradnali, tratti, offertorii, ec. si è affermato a ragione, che l'antico canto onde i primi padri vestirono le sagre parole, ed alla eni integrità restituilln il magno Gregorio, fn opera superiore all'umano ingegno: qui si sostiene, ehe il canto degl'*inni* fu lavoro sublime di eccellenti artisti. Il primo canto non rende ragion di se, e non si sa rinnnovarne un sol periodo diverso e di egual pregio. Il secondo mostra purtrappo le sue scaturigini, ma così di lontano, che a fronte delle più instancabili cure non è aleuno ancor giunto ad approssimarvisi, a berne, a riportarne in dietro un sol ealiee. Il canto degl'*inni*, opera del secol d'oro d'Atene e di Roma, fu da S. Damaso, da S. Ambrogio, da Boezio, da S. Gregorio magno ritrovato ne' codici, ed agli *inni* ecclesiastici saggiamente appropriato. *Ipse Gregorius in regesto suo fatetur, se veteres cantilenas instaurasse*. Così Flacco Illirico nella *dedica della messa latina ad Errico Palatino* (ap. Gerbert. de can. et mus. sac. To. 1. pag. 251. not. *a.*). E Guido Aretino nel eap. 15. del *micrologo*, che dedicò a Teodaldo vescovo d'Arezzo circa il 1020. (ap. eumd. Gerbert. in op. scriptor. eccles. de musica To. 2. pag. 16.) contesta, che S. Ambrogio aveva introdotti nella sua chiesa di Milano i canti *metrici*, *giambici*, *dattilici*, *spondaici*, che non potevan certamente essere se non de' greci, ovver de' romani soliti cantare le sole metriche poesie ad esclusion della prosa. Ed ecco come insieme è vero, che l'antico canto della liturgia era un canto sovrumano, ed il canto degl'inni è un canto che non ha pari: e siccome a quello non si può tener dietro; altronde questo per lo più si sottomette all'analisi; perciò questo presenta delle rare doti, che in quello rimangono occulte: là si sentono, e non si finiscono di capire, qui son manifeste, ma non si sanno imitare.

E la ragione si è, perché cantando i greci, e dietro essi i romani produzioni soltanto metriche, cioè i versi, tutte le loro melodie eran con essi misurate: ed essendo altronde metrici soltanto gl' inni, fra tutto ciò che ne rimane di antiche parole modulate, essi poteronsi senza lesione dell' abito, vestire di quelle melodie, e così essi soli presentano le vere bellezze delle antichissime greche e romane melodie, benchè in oggi prive di ritmo, che più non vi si sa raffigurare.

Il Pierluigi pertanto avendo conosciuto molto meglio di quel ch' io sappia neppur immaginare, quanto largo campo si apriva alla sua fantasia col seguire siffatte tracce, risolvè di vestire gl' inni di musica armonica, ma conservando religiosamente le melodie, il carattere, le mescolanze delle melodie del canto gregoriano. Ed ecco un nuovo genere di musica nascere, e perfezionarsi ad un tempo nella creatrice fantasia di quest' Omero inesauribile della musica. Non v' è ramo dell' arte, che non si trovi in quest' inni trattato magistralmente. Attacchi, imitazioni, fughe, contrappunti doppi, canoni, dilicatissimi e squisiti concerti, ora a voci pari acute; ora a voci pari medie, ora a voci pari gravi; ora a tre; ora a quattro parti: *pieni* di tutto il coro veramente grandiosi e magnifici. Le melodie intanto del canto gregoriano talvolta semplici, ed eguali nelle figure: talvolta rifiorite ed ornate con finissimi vezzi; quando distese interamente in una delle parti del concento: quando ripartite per incisi fra tutte le voci: ora trattate come temi degl' indicati artifizi, e quasi fattone di loro con loro un dottissimo impasto: ora servite dalle altre parti del concento come la leggiadra figliuola del sole e della luna, intorno al cui risplendentissimo carro menan danze e carole le grazie, mentr' essa pone in fuga le pallid' ombre col vermiglio delle sue gote. Chi brami istruirsi nel circolo delle modulazioni più ricercate, quà si diriga, ed in questa scuola di verità, assai più di quel che cerca, gli sarà facilissimo di ritrovare. Non lunghi giri, non urti da contado, non passi indeterminati, non ripieghi di romore, ma vie le più brevi, le più piane, le più facili, le più dilettevoli riuniscono le più disparate distanze: con un sol passo si è per ogni dove; ed in tanta piacevolezza di sito si va, si torna, si gira,

si volge, sempre con la scorta della giocondissima novità. Fin quì il materiale (mi si permetta l'espressione) dello stil di quest' inni.

Che però dovrassi mai dir del formale, della imitazione cioè della natura, del vero bello, del sentimentato, dell' anima, che informa questa musica? Io vorrei quasi dire, che il mio Pierluigi salì questa volta al cielo con l' aiuto di Pallade, quasi nuovo Prometeo, a rapirne il fuoco per animar le sue note a simiglianza di altrettanti uomini di diverse inclinazioni, di diversi affetti, di diverse passioni, di diverso pensare, di talenti diversi. E quì prego i miei lettori a rifletter meco brevemente sopra il concetto che rendono gl' inni ecclesiastici in chi n' esamina i sensi, e sopra l' idea che analogamente si suscita in chi immaginar si voglia un' abito musicale, che li rivesta insieme e gli adorni. Sono gl' inni una delle specie di lodi, che si rendono a Dio formata da mille e mille differentissimi soggetti. Altri contengono mere preci e supplicazioni al Signore: altri lo lodano per le opere della creazione, e della redenzione: altri lo lodano e lo ringraziano per i tratti delle sue misericordie sia verso la sua chiesa, sia verso i suoi fedeli: altri esaltano la fortezza de' martiri ne' loro tormenti, la pazienza de' confessori ne'loro travagli, la costanza delle vergini ne' loro propositi, il distacco delle maritate e delle vedove dalle vanità del secolo ingannatore: altri nell' annunziare i misteri particolari, che festeggia la chiesa, invitano i fedeli ad una santa allegrezza: ed altri provocano la nostra imitazione nell' esporre le gesta di alcun servo del Signore fedele e prudente. In una parola il corpo degl' inni contiene quanto v' ha di divoti affetti: e così per ragion d' eguaglianza non può adequarne la debita imitazion musicale se non ogni maniera di stili. Di fatto l' ultima stanza, contenente in tutti gl' inni le glorie dell' Altissimo, merita incontrastabilmente uno stil più grandioso, più nobile, più sublime. Alcune strofe di alcuni inni dilicatissime e dolci al pari, se non più di quelle di Anacreonte o di Saffo, esiggono simili finezze di musicali concetti, di armonie, e di voci per non inzotichire. Altre, contenendo un divotissimo patetico, non ben si vestono, se non con note ed accordi di simiglievol natura. Quà trionfi si descrivono della grazia ma-

gnificentissimi; là dell' agnello divino con la santa chiesa le auguste nozze: eccoti l' ingresso fortunato di un giusto al possesso dell' eterno regno, e se lo stil musicale non si solleva e nobilita, la imitazione della natura straziatamente ne patirebbe. E quando si geme, e quando si supplica, e mentre si ringrazia o si offre nella pace del cuore, quieta e divota debb' esser la musica, ed in ammanto di semplicità innalzare al divin soglio le pure mani. Or questo appunto si è ciò, che la filosofica mente del Pierluigi seppe adequatamente proporzionare non dirò solo a ciascun inno, ma a ciascuna stanza. Voi non troverete per intero ne' suoi inni lo stil della cantica, non lo stile delle lamentazioni, nòn quel delle messe, o de' mottetti, non il madrigalesco: ma ripartitamente vi riconoscerete l' uomo perfezionatore di tutti questi stili, ed anche dei gradi maggiori e minori di perfezion dei medesimi, applicati al grado maggiore o minore dei sagri poetici sentimenti.

Guardatelo nell' inno; *Ad preces nostras*, per le domeniche della quadragesima: nell' inno: *Conditor alme syderum*, per il sagro avvento: nel inno; *Hujus obtentu*, per il comun delle sante donne, voi lo vedrete semplice, chiaro, tutto cuor sulle labbra. Passate all' inno: *Iesu nostra redemptio*, *amor*, *et desiderium*, per l' ascension del Signore; all' inno, *Christe Redemptor omnium conserva tuos famulos*, per la solennità d'ogni-santi; all' inno; *Sanctorum meritis inclita gaudia*, per il commun di più martiri; all' inno: *Vrbs beata Hierusalem*, per la dedicazion delle chiese, e troverete, ch' ei si solleva mirabilmente al grado più elevato di sublimità. Prendete nelle mani la strofe: *O crux ave spes unica hoc passionis tempore auge piis justitiam*, *reisque dona veniam*, dell' inno *Vexilla regis prodeunt*, per la domenica di passione; come pure la strofe; *O vere digna hostia per quam fracta sunt tartara*, *redempta plebs captivata*, *reddita vitae premia*, dell'inno, *Ad coenam agni providi* per le domeniche del tempo pasquale, oh ciel! Qual patetico! Ti struggono il cuore. Possono poi essere più dilicate? La strofe: *Memento salutis auctor quod nostri quondam corporis ex illibata Virgine nascendo formam sumpseris*, dell'inno, *Christe Redemptor omnium*, per la natività e circoncisione di Gesù Cristo? La strofe: *Castae parentis viscera caelestis intrat gratia*: *venter puellae bajulat*

secreta quae non noverat, dell'inno *A solis Ortus cardine*, per le laudi delle natività di Gesù Cristo? La strofe *Illae dum pergunt comitae Apostolis hoc dicere : videntes eum vivere , osculantur pedes Domini*, dell' inno , *Tristes erant Apostoli*, per le feste degli apostoli ed evangelisti nel tempo pasquale? La strofe : *Quocumque pergis Virgines sequuntur , atque laudibus post te canentes cursitant , hymnosque dulces personant*, dell'inno, *Iesu corona Virginum* per il tempo pasquale? E la strofe: *ortae nitent margaritis , aditis patentibus*, dell' inno; *Vrbs beata Hierusalem*, per la dedica delle chiese ? Io non trovo in tutte le opere del Pierluigi ove rassomigliare la dilicatezza squisita di questi concerti , se non al più al *Crucifixus* della messa *ut* , *re* , *mi*, *fa* , *sol* , *la* , di cui si è ragionato nel cap. 8. della sez. 2. ovvero al *Benedictus* della messa *Assumpta est*, citato nel precedente cap. 5. di questa 3. sez. e nella no. 562. Se il volete grandissimo , nobilissimo , ed alcuna volta propriamente esultante di gaudio, le ultime strofe di quasi tutti gl' inni ve lo mostran tale : voi le troverete per lo più non a quattro sole voci, ma a cinque, ed anche a sei voci, perchè la quantità stessa delle armonie annunzi la grandezza delle lodi dovute all' Eterno. Ed ecco come in questa sola collezione degl' inni ei seppe riunire per verace imitazione della natura quanto v' ha di più bello, di più sublime , in tutte le sue opere musicali.

Ora essendo il Pierluigi ben consapevole , che il P. F. Felice Peretti min. conv. poi cardinale, attualmente Papa era amantissimo del canto degl' inni, di maniera che andava sovente canticchiandone alcuno fra se nelle ore del passeggio ; si presenta di persona al trono pontificio , e prega Sua Santità a volersi degnar di accettare la dedica degl' inni della sacra romana Chiesa da se posti in musica , non già a proprio talento , ma secondando passo passo le melodie , le modulazioni, e gli andamenti del canto gregoriano proprio degl' inni. Gradì Sisto V. l' offerta, ed il Pierluigi in data dei 16. Aprile 1589. segnò la dedica; *Beatissimo*, *Sanctissimoque Patri Sixto V. Pont. Max.* Da questa dedica si rileva in primo luogo che Giovanni respirava attualmente alcun poco dalle domestiche ristrettezze; perciocchè ei quivi non sol non si querela, anzi mostrasi tutto festevole, per aver potuto appli-

carsi al genere ecclesiastico di proprio genio, laddove in mille altre stagioni eragli convenuto violentare l'inclinazion naturale, e porre in musica parole frivolissime ed amatorie per trarne un boccon di pane onde sfamare se, e la sua famiglia: *Nihil omnino*, così nella dedica, *facio libentius, Pater Beatissime, quam cum ea in qua tota aetate versor musicae facultate, versor meo arbitratu: hoc est cum minime ab aliis cogor praestantissimam facultatem demittere ad res levissimas, sed institutum meum teneo ea complectendi, quibus Dei laudes maxime continentur*. In secondo luogo mostrà ad evidenza il Pierluigi per questa dedica, com'ei nel comporre aveva principalmente ed unicamente di mira la imitazione della natura, volendo, che l'arte musicale non fosse il primo e precipuo scopo de' suoi lavori, siccom'erasi fino a quel dì costumato, e da' predecessori suoi, e da'suoi contemporanei, ma il genio, il patetico, la espressione, la scienza, la filosofia musicale, onde il più vago e robusto della rettorica delle sue note non oltre, passasse il grado di adornamento, di cornice, di veste, che, lasciando distinguere con chiarezza e parole e sentimenti, ajutasse per modo la loro forza, la dignità loro, il loro peso, che gli animi degli uditori irresistibilmente piegati fossero alla divota pietà. *Institutum meum teneo*, sono parole della dedica, *ea complectendi* (587) *quibus Dei laudes*

(587) Venga pur ad ascoltare queste parole del Pierluigi Vincenzo Galilei, e rallegrisi seco stesso per aver saputo conoscere *ex ungue leonem*, cioè dalla musica di Giovanni sopra il madrigale. *Io son ferito: hai lasso!* quanto fosse filosofica la penna di lui, cosicchè meritavagli per il primo fra tutti i compositori il titolo di *grande imitatore della natura*. Venga ad ascoltarle il Bettinelli, e tornisi a vergognare seco stesso per non aver saputo conoscere dopo due secoli da che il mondo risuona delle glorie prenestine, come Giovanni servissi della musica, quale *arte imitatrice della natura*, e scrisse di maniera, onde le sue produzioni siano ancor fresche, ancor verdi, ancor degne d'imitazione al pari delle opere pittoriche di Raffaele, di Tiziano, di Guido. E vengano in fine ad ascoltarle quanti in leggendo il cap. 11. della sez. 2. avesser dubitato, che le tradizioni tramandate alla scuola romana dal Pierluigi circa il vero bello, il sublime, il sentimentale, la imitazione della natura possano essere state piuttosto un ritrovato di mio divisamento, che verità dimostrabile per monumenti. Vengano sì tutti quanti eglino sono, ed odano dalla bocca del Pierluigi: *Institutum meum teneo ea complectendi, quae et sono verborum ac sententiarum pondere ac dignitate examinata*,

maxime continentur: quaeque et suo verborum ac sententiarum pondere ac dignitate examinata, et aliquo etiam musicae artificio adjuta facile possunt hominum animos ad pietatem excitare. Quo quidem in genere multa iampridem edidi. Quid enim haberem potius, quod pangerem? Aut quanam alia in re duo illa, quae haberem, temporis atque ingenii talenta quovis auro praestantiora insumerem? Da ultimo Giovanni stesso ne accerta quanto Sisto V. si dilettasse degl'inni come abbiamo esposto di sopra: e che egli si era applicato recentemente a quest'opera con ogni maniera d'impegno. *Nuper elaboravi in quotidianis vesperorum hymnis. Hoc quidquid est operis offero Sanctitati tuae omni cum demissione. Ut autem materia ipsa semper fuit tuae Sanctitati jucundissima, sic spero meum in ea studium probatum iri, si minus facultate atque artificio, certe voluntate et conatu.*

L'opera fu impressa in Roma pe' tipi di Francesco Coattino presso Giacomo Tornerio, e Bernardino Donangeli. Nel frontispizio della medesima fece il Pierluigi di nuovo apporre il suo primo ed antico titolo di maestro della basilica vaticana: onde quì cessarono i propositi, che Giovanni per lo spazio di trentacinque anni aveva costantemente serbati: ed eccolo risanato finalmente dalle aspre ferite, cui avevagli aperte nel cuore la sua mala ventura. *Ioannis Petri Aloysii Praenestini sacrosanctae basilicae vaticanae capellae magistri hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem quatuor vocibus concinendi, nec non hymni religionum. Cum privilegio summi Pontificis. Superiorum permissu. Romae, apud Iacobum Tornerium et Bernardinum Donangelum* 1589. *Excudebat Franciscus Coattinus.* Io ne ho vedute due altre edizioni, una di Venezia presso Angelo Gardano dell'anno stesso 1589.

et aliquo etiam musicae artificio adjuta, facile possunt hominum animos ad pietatem excitare. Ecco l'opera della musica di Giovanni: *adjuvare pondus ac dignitatem verborum*; ed ecco la freschezza ed il verde perpetuo di tali musiche: perchè posto *in pondere ac dignitate verborum et sententiarum*, ajutate, giovate, rilevate, servite *aliquo musicae artificio*, cioè con melodie ed armonie proporzionate al grado del peso e della dignità delle parole e de' sensi. V. la nota 582.

L'altra postuma dell'anno del Giubileo 1625. eseguita in Roma da Lucantonio Soldi *in aedibus Sancti Spiritus in Saxia*, e dedicata dal Soldi a Monsig Giuseppe Anselmi precettore, o vogliam dire commendatore dell'archiospedale di S. Spirito in Sassia. Questa edizione ha la parte per l'organo: ***Cum basso ad organum:*** aggiuntavi da qualche maestro affine di conservare cotanto insigne produzione alle chiese, ove erasi già introdotto l'uso di acompagnar il canto con il suono dell'organo.

Qual fosse il plauso, che questa musica degl'inni riscuotè da ogni maniera di uditori, e quale ammirazione suscitasse in tutt' i compositori allor viventi può di leggieri congetturarsi dal conto in cui ancor si teneva da' professori dell' arte più di cinquanta anni dopo la morte del Pierluigi, quando fu reputata superiore immensamente non solo a tutte le musiche degl'inni de'famosi maestri e predecessori, e contemporanei di Giovanni, ma la sola veramente bella, veramente degna del santuario, ed atta a proporsi per prototipo inimitabile a tutte le future generazioni. Eccone l'aneddoto.

Il sommo Pontefice Urbano VIII. mal soffrendo come buon versificatore nelle tre lingue, italiana, latina, e greca molti versi degl' inni soliti recitarsi e cantarsi ne' divini uffizi, fallati tanto nella quantità, quanto nel numero delle sillabe, ne commise la correzione ai tre padri della Compagnia di Gesù, Famiano Strada, Tarquinio Galluzzi, e Girolamo Petrucci (588). Restituiti quindi tutti gl'inni esattamente alla frase

(588) *Exercitationes Liturgicae P. Emmanuelis de Azevedo soc. Ie. Romae*. Salomoni, 1750. *Exercit.* 32. pag. 135. *Cum potissima romani breviarii hymnorum pars circa dimensiones metri, et numeri leges peccaret, Urbanus VIII. ad eos corrigendos adhibuit tres lectissimos societatis Iesu viros, ac politiorum literarum bene peritos*, Famianum *scilicet* Strada, Tarquinium Gallucium, *et* Hieronymum Petruccium. *Unde licet summus ille Pontifex poeseos laude excelleret, ipse tamen eam emendationem non praestitit, sed curavit. Et quidem illi tribui solent* hymni *dumtaxat* Ss. Bibianae, Martinae, et Elisabethae. *Quamquam vero hanc emendationem plurimi fecerint* Theophilus Raynaudus, et Carolus Guyetus, *nonnulli tamen de ea conquesti sunt, causantes hymnos illos, ut ad poeseos et latinae linguae leges exigerentur, veterem simplicitatem amisisse, atque pietatis vim, quam undique spirabant, penitus enervatam*. Ac-

latina, ed alle leggi metriche, feceli inserire nel nuovo breviario, che riveduto e corretto di suo ordine uscì alla luce pe'tipi di Andrea Brogiotti nel 1631 (589). Tanto in Roma, ed in Italia, quanto oltremonti furono adottati i nuovi inni col nuovo breviario anche prima di quello che il Papa opinava (590). A motivo però che non vi avevano in nota i moderni inni, conveniva cantare gli antichi, quante volte l'uffiziatura dei cori richiedeva il canto. Volle rimediare Urbano anche a questa irregolarità, e fatto venire a se nell'anno 1634. Antonio Maria Abbatini, (V. la nota 477.) attuale maestro della casa professa dei PP. della Compagnia di Gesù, ed il più filosofo compositore di stil moderno, che di quella stagione vi avesse in Roma, gli svelò il suo consiglio di commettere allo stampatore Moretti in Anversa una edizione magnifica de'nuovi suoi inni posti in musica tanto in canto figurato, quanto in canto fermo; questo però tal quale all'antico, quello il migliore che si potesse

cessit latinitas, et recessit pietas. *Ait enim S. Bernardus*: hymnum composui metri negligens, ut sensui non deessem.... sensus verborum non debet cedere versui, sed versus sensui, ut sensum littera non evacuet, sed foecundet.

(589) *Bulla Urbani VIII. Divinam Psalmodiam. Dat. Romae, apud S. Petrum sub an. piscatoris* die 20. Ianuarii 1631.... *Nos itaque huic rei sedulam operam navavimus, et jussu nostro aliquot eruditi et sapientes viri suam serio curam contulerunt: quorum diligentia studioque perfectum opus est, quod gratum omnibus, Deoque et sanctae ecclesiae honorificum fore speramus, siquidem in eo hymni (paucis exceptis) qui non metro, sed soluta oratione, aut etiam rhythmo constant, vel emendatioribus codicibus adhibitis, vel aliqua facta mutatione ad carminis et latinitatis leges, ubi fieri potuit, revocati, ubi vero non potuit, de integro conditi sunt, eâdem tamen; quoad licuit servatâ sententiâ, etc.*

(590) Comandava il Papa nella bolla sopraccitata, che non si potessero più imprimere breviarii, diurni, etc. se non a simiglianza del nuovo breviario della edizione del Brogiotti. Quanto però ai breviarii già stampati, accordò il permesso, che si potessero vendere, e che tanto le chiese nella uffiziatura pubblica, quanto i chierici in privato potessero far uso degli antichi breviarii, finattantochè non volessero, o dovessero comprare i nuovi. *Nolumus autem his litteris breviaria, et alia praedicta, quae impressa sunt hactenus, prohiberi; sed indemnitati omnium consulentes, tam typographis, et bibliopolis vendere, quam ecclesiis, clericis, aliisque retinere, atque iis uti apostolica benignitate permittimus, et indulgemus.* Ancorchè tale fosse il permesso di Urbano VIII. tuttavia in men di due anni la più parte degli ecclesiastici adottarono il nuovo breviario.

avere, affinchè tutte le chiese dovessero provvedersene, e così vi sarebbe per questo capo ancora una bella uniformità nell' uffiziatura de' sagri tempii di tutto il mondo cattolico. L'Abbatini senza punto esitare rispose al Papa: Beatissimo padre, adattare l'antico canto degl'inni alle nuove parole, è opera proporzionata più ai cappellani cantori della Santità vostra, che ad un secolare qual' io mi sono: quanto poi alle strofe da vestirsi di musica figurata veramente bella, questo non è lavoro per i compositori di stil moderno: la sola musica degl' inni composta dal famosissimo Palestrina, e dedicata a Sisto V. essendo il lambiccatq di quel che può prodursi dall' arte, e dall' ingegno, essa sola reputar si debbe meritevole di essere presentata a tutte le nazioni, e degna di venire adotatta in tutte le chiese, perchè nel suo genere perfetta (591). Godo, replicò il Papa, che la miglior musica degl'inni sia di uno appartenuto alla nostra cappella: potrassi però questa musica così eccellente adattare ai nuovi inni senza lesione o dell'abito, o delle forme? Soggiunse l' Abbatini: io diviso, che di leggieri possa adattarsi: convien peraltro udirne il giudizio dai cappellani cantori della Santità vostra, i quali, conoscendo appieno quella musica, ed i nuovi inni, potranno fondatamente rispondere al quesito. Dietro questa conclusione dell'Abbatini il Papa chiamò a se Sante Naldini maestro attuale della cappella, e dopo aver seco lungamente conferito, gli ordinò, che facesse dai più esperti cappellani cantori adattare ai nuovi inni tanto l'antico canto gregoriano, proprio dei medesimi, quanto la musica armonica già composta per gli antichi inni da Giovanni Pierluigi. Così religiosamente fu eseguito. Il lodato Sante Naldini romano, Odoardo Ceccarelli, da Mevania, Stefano Landi romano, e Gregorio Allegri romano, no-

(591) Li compositori di tutte l' età fin dal risorgimento della musica eransi applicati, chi più, chi manco, agl' *inni*. Nei volumi MS. del nostro archivio se ne trova un immenso numero co' nomi respettivi degli autori. Tommaso Ludovico da Vittoria fu il primo, che posti in musica tutti gl' *inni* li fece imprimere fin dall' anno 1581. con la dedica al sommo Pontefice Gregorio XIII. (V. la nota 433.) Quest' *inni* però non furon punto graditi dal pubblico, ed ai tempi dell' Abbatini erano interamente andati in non cale.

mi famosi nella nostra cappella si divisero (592) il peso di siffatto lavoro per decisione collegiale: ed in breve fu il tutto inviato d'ordine espresso del Papa al Moretti in Anversa. Il Moretti però come aveva bellissime forme di note del canto figurato; così mancavangli affatto quelle del canto gregoriano proporzionate alle prime: altronde le forme veramente belle e grandi del canto gregoriano erano solo in Roma nella stamperia Medicea, lavorate già dall'ingegnosissimo Gio. Battista Raimundi, siccome abbiamo veduto nella nota 543. Intanto il Papa aveva espressamente comandato, che nell'uno e nell'altro canto si eseguisse la edizione; fu pertanto d'uopo adottare il partito di combinar la stampa parte in Roma, parte in Anversa: e siccome le strofe in canto fermo

(592) Filippo Vitali già da noi nominato con lode nella nota 492. vedendosi escluso da siffatto lavoro, se ne gravò non poco, massime, perchè trovavasi ai servigi del cardinale Fra Antonio Barberini: onde risolvè di comporre per intero tutti gl'inni, e darli alle stampe, prima che si ultimasse dai sopramenzionati cappellani cantori suoi colleghi la commissione del Papa. Di fatto nel 1636. compì la sua opera, dedicolla al Papa da cui fu accettata per mezzo dell'anzidetto cardinale, e fecela imprimere nell'anno stesso, siccome vedesi in un esemplare della medesima esistente nel nostro archivio, segnato numero 85. ove nel bellissimo rame del frontispizio fra le colonne di nuovo disegno della confessione di S. Pietro v'è il ritratto intero del Vitali, che genuflesso innanzi ad Urbano VIII. gli presenta il libro, e sopra si legge: *Hymni Urbani VIII. Pont. Max. jussu editi, in musicos modos ad templorum usum digesti a Philippo Vitali florentino, Pontificii sacelli musico, eidemque S. D. N. addicti, dicati. Romae, ex typographia R. C. Apostolicae. An.* 1636. La dedica segnata *Romae* 13. *Kal. Novembris* (20. Ottobre) 1636. è un panegirico del Papa, e de'nuovi inni: eccone il solo passo, ove astutamente afferma il Vitali, che a se apparteneva questo lavoro sopra qualsivoglia altra persona. *Optandum erat, ut sacri hymni lege soluti, sed dictante numine omnibus absoluti pietatis numeris, praeter numeros metricos, sub lege tandem essent, et in sua quisque specie consisterent... Iam vero templa singula expetunt, ut res, novis constans omnino rhythmis, atque mensuris, in sacros usus, denuò ad modos musicos ex integro redigatur. Multos huic muneri pares ducebat mea mediocritas, ac moderatio priores. Quod tamen ipse concentibus pontificiis inserviam, quodque magnanimum principem, cujus addictus sum famulitio, cardinalem Antonium, tui nominis gloriae apprimè pervigilem, mihi suspexerim annuentem; existimavi, nemini potius, quam mihi, laborem ejusmodi suscipiendum: tibi addicendum soli, unde vivit, eo dignum fortasse te, quia succinit tibi, etc.*

dovevano essere tramezzate con le strofe in canto figurato, questo portò un consumo di tempo infinito per il giro de' fogli continuamente spediti da Anversa a Roma, e da Roma in Anversa: e così l'edizione non fu compita se non al principio dell'anno 1644. (593). Tostochè Urbano VIII. n'ebbe la sospirata notizia, emanò la bolla: *Cum alias*, data li 22. Aprile 1644. in cui prescrive, che tutte le chiese si uniformino nell'adottare i nuovi inni tanto per la recita privata del divino uffizio, quanto per la solenne con il canto, entro il termine perentorio di un anno (594). Quin-

(593) Era in obbligo il Moretti di giustificare innanzi al pubblico la lungbezza eccessiva del tempo impiegato in questa edizione tanto sospirata: ei lo fece in una breve Prefazione al lettore, ove così si esprime: *Post ultimam breviarii romani sub S. D. D. Urbano VIII. recognitionem, doctamque adhibitam hymnorum ecclesiasticorum correctionem, ubique cum applausu receptam, reliquum erat, ut notae musicae ad veriores regulas artis, et puram cantus modulationem reducerentur, novisque quibusdam metris et correcto reliquorum hymnorum textui adaptarentur. Atqui cum id etiam a viris modulationis numerorum peritissimis accurate factum esset* (cioè li quattro soprindicati cappellani cantori pontificii) *nova suborta est difficultas; quomodo castigata et tersa exemplaria per omnes ecclesias absque magni sumptus dispendio possent distribui. Si scribendi forent ingentes illi odeorum codices, magno sumptu immensoque constarent labore; nec per longissimi temporis spatium indecora illa divinae laudis dissonantia tolleretur, quibusdam uno modo hymnos privatim recitantibus, aliis diverso publicè concinentibus. Ut itaque uno ore honorificetur Deus, et concordi voce laudetur, eo provisum est consilio, ut nitidis, pulchrisque typis romanis sub notis cantus gregoriani, et plantinianis sub cantu, communiter dicto figurato, hymni omnes in unum collecti volumen ederentur; atque ex his prototypis multiplicata per orbem exemplaria, etc.*

(594) Bulla Urbani VIII. *Cum alias hymni breviarii romani, etc.* Dat. Romae apud S. Petrum sub ann. piscat. die 22. Aprilis 1644. . . . *Cum . . . ut accepimus breviarium praedictum cum hymnis hujusmodi a majori parte Christifidelium, qui ad illius recitationem sunt adstricti, privatim ubivis terrarum recitetur. Hinc est, quod nos, qui hymnos praedictos, cum notis musicis, sive cantu, ut vocant, figurato, typis plantinianis dilecti filii Balthassaris Moretti, typographi antuerpiensis, exacta industria excudi jussimus; ne eorum publica recitatio a privata discrepet: sed ea in re uniformitas ubique prout decet servetur, pro pastorali nostra sollicitudine providere volentes motu proprio . . . quod deinceps perpetuis futuris temporibus in omnibus et singulis patriarchalibus, primatialibus, metropolitanis, cathedralibus, collegiatis, parochialibus, caeterisque . . . . et eorum choris in divinorum officiorum celebratione*

di spedì un breve, dato li 30. Aprile 1644. ove accorda la privativa di siffatta opera per dieci anni al Moretti. Allora il vescovo di Anversa Gaspare Nemio con suo decreto dei 12. Giugno 1644. accordò al Moretti la pubblicazione dell'opera; e sortirono alla luce gl'inni in foglio stragrande con il seguente frontispizio: ***Hymni sacri in Breviario Romano S. D. N. Urbani VII. auctoritate recogniti***, *et cantu musico pro praecipuis anni festivitatibus expressi. Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthassaris Moretti* 1644. Seppe il Papa, ch'era aperta la vendita di quest'opera, e che un esemplare della medesima gli veniva diretto per la posta, ma non giunse a vederlo, poichè passò all' eterna vita li 29. Luglio 1644. Morto il Papa, la nostra cappella non potè ottenere neppur un esemplare di questa magnifica edizione, quantunque vi avesse tutto il diritto per l' opera prestatavi dai cappellani cantori. Finalmente nel 1652. essendo stato eletto maestro della cappella il sopramenzionato Odoardo Ceccarelli, fece questi valere la sua autorità, ed il diritto del collegio, e così n'ebbe un esemplare, lo ripose nell'archivio segnandolo con il n.° 119. ed alla prima pagina fecevi scrivere a perpetua memoria le seguenti parole, che tuttora si vedono. *Ioannis Petri Aloysii Praenestini sacras hymnorum modulationes a venerabili collegio cantorum capellanorum capellae pontificiae ad novos hymnos Urbani VIII. jussu editos sedulo aptatas Odoardus Ceccarellius ejusdem capellae pro tempore magister inter caetera ejusdem Praenestini volumina ad usum collegii reponi curavit. Anno* 1652. *Innocentii X. anno IX. Leopardus Antonotius scribebat*. Ed ecco quanto a ragione la musica veramente bella, di vero buon gusto, ed imitatrice della natura, perpetua se stessa a fronte della miserabile caducità delle umane cose, comparendo sempre bella, sempre verde, sempre fresca, sempre degna d'imitazione, perchè contenta non di fi-

praedicti hymni, jussu nostro emendati, ac de integro conditi, et typis editi ut praefertur, ubi cum cantu figurato decantari solent, seu decantabuntur, non autem amplius antiqui, tam in urbe, quam in reliquis orbis Christiani partibus recitentur, ac decantentur, recitarique, et decantari debeant, tenore praesentium praecipimus, et mandamus: volentes ut praeceptum hujusmodi ubique locorum, infra annum a data praesentium computandum omnino executioni demandetur, etc.

gurare essa sola: ma di adornare col suo pulito abito le parole che veste, unire forze a forze, espressione ad espressione: e giusta la frase di Cicerone (*de oratore lib.* 3.) perchè si studia di rilevare co'diversi suoni, come la pittura co'varii colori la verità di ciò ch'esprimer si vuole: *Plura genera vocum sunt: lene, asperum, contractum, diffusum; continenti spiritu, intermisso; fractum, scissum; flexo sono, recto; attenuatum, inflatum. Nullum enim est horum similium generum, quod non arte et moderatione tractetur: Hi sunt actori, ut pictori expositi ad variandos colores.*

Ma il Pierluigi con una nuova produzione ne richiama in cammino. Guglielmo V. Duca di Baviera, quel Guglielmo nel cui epitaffio meritamente fu scritto: *In ambiguo reliquit pietate, an foelicitate major esset* (595) poteva meritamente chiamarsi il sovrano più amante

(595) *Ioannis Adlzreitter Historiae Bavaricae libri LXXII.* sive: *Boicae gentis annales*. Monachii, apud Ioan. Guiliel. Schell. 1662. *par.* 3. *lib. XI.* §. 15. So che questo dotto annalista parlando sia nella *par.* 2. *lib.* 12. *pag.* 292. *e seg.*, sia nella citata par. 3. di Guglielmo V. lo chiama: *Princeps verè magnus, sapiens, pius, et religiosus*; ma mai non nomina il favore da esso prestato alla musica ecclesiastica, ed ai musici. Laddove nella *par.* 2. *lib. XI. pag.* 291. encomiando Alberto V. padre di Guglielmo così si esprime: *Musicam nemo principum rectius intellexit, nemo liberalius excoluit. Hoc Moecenate Orlandus Lassus sui saeculi Orpheus ad famae fastigium ascendit, traxitque ad Albertum, quicquid faciendis modis, voce, manuque excelluit.* Tuttavia io sono d'avviso, che senza diminuir punto questa gloria dovuta ad Alberto V. si possa supplire l'elogio che l'annalista tesse a Guglielmo V., e si possa supplire con non piccola usura per le notizie somministrateci dal Pierluigi. Cioè, che: *qui cum Guilielmo musicae facultatis studio ac patrocinio comparari possit, vix est, quam ex omni saeculorum memoria proferre liceat*. Che: *animi magnificentiam, opulentiamque fortunae ipse ita in sacram musicen contulit, ut nulli labori atque impensae pepercerit, quo sacra, quibus magna religione quotidie intererat, quanta maxima concentuum dulcedine, et majestate apud se celebrarentur*. Che: *amplissimis praemiis cantores undique praestantissimos eliciebat*. Che: *quae ad eum musicae sacrae lucubrationes mittebantur, fronte laetissima accipiebat, miraque liberalitate compensabat*. Che fra le opere ad esso dedicate merita distinta menzione il canto ecclesiastico del *passio* pubblicato la prima volta dal Guidetti sotto la direzione del Pierluigi. (V. il cap. 3. di questa 3. sez.). Che: aveva Guglielmo raccolta una prodigiosa quantità di musica ecclesiastica, e formatone un ricchissimo archivio. Che alla di lui larga generosità si debbe quella tranquillità

della musica, che vi avesse in quella stagione. Stipendiava egli profusamente ogni maniera di cantori eccellenti, a' quali come direttore faceva presiedere Orlando di Lassus (V. la nota 84.): e per quanto fosse pienamente contento del medesimo; tuttavia non lasciava di stimare anche gli altri compositori, come generoso mecenate dell'arte, e degli artisti. Trovandosi pertanto Giovanni angustiato, siccome abbiamo di sopra veduto, dalle sue grandi miserie, per aver perduto anche la provisione, che godeva, di compositore della cappella apostolica, si consigliò di inviare a Guglielmo alcune sue composizioni: le ricevè il Duca; le gradì; e largamente compensò il dono per ben due volte. Da queste risorse incoraggito Giovanni attese di proposito al lavoro degl'inni, da cui disbrigatosi, tosto si rivolse al suo benefattore, non per sola officiosità, ma per sentimento di gratitudine, e di riconoscenza, dedicandogli una nuova sua opera ancor essa nel suo genere veramente bella: ed è il quinto libro delle messe, che vide la pubblica luce nel 1590. Eccone il frontispizio. *Ioannis Petri Aloysi Praenestini sacrosanctae Basilicae Vaticanae capellae magistri missarum liber quintus, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendarum nunc denuo in lucem editus. Cum privilegio summi Pontificis. Romae. Sumptibus Iacobi Berichiae* 1590. *apud Franciscum Coattinum*. Un' altra sola edizione ho io veduto di questo volume, e fu eseguita nel 1591. in Venezia presso l'erede di Girolamo Scoto.

La dedica di quest'opera è un nuovo argomento della benfattezza dell'animo di Giovanni, che come fiume reale traendo occulto alimento dal mare, palesemente mostra i ricevuti doni: essa è segnata il primo di Giugno 1590. e porta in fronte *Serenissimo D. D. Guilielmo Comiti*

di mente e di cuore, onde il Pierluigi potè attendere di proposito giusta la inclinazion sua naturale alla sublime opera degl' *inni ecclesiastici*. E che il medesimo Pierluigi per dovere di gratitudine compose il *quinto libro di messe*, affine di dedicarlo all'eccelso di lui nome, e così perpetuare in tutte le future età un indeficiente ringraziamento ai ricevuti benefizi. Mi par che questa giunta armonizzi perfettamente con le altre lodi tributate dalla fama alla memoria di questo grande, sapiente, pio, e religiosissimo sovrano; e godo meco stesso, che la fortuna mi abbia presentata la favorevole occasione di intessere a buon diritto siffatta gemma nella di lui augusta corona.

Palatini Rheni, utriusque Bavariae Duci, domino meo clementissimo. Quivi dapprima il Pierluigi encomia sodamente la magnificenza del Duca nel lustro delle sagre funzioni, e la sua religiosa pietà nell' assistere quotidianamente ai divini uffizi: *Multi quidem sunt, semperque fuerunt (dux serenissime) viri principes ac potentes, qui musicen caeleste ac divinum inventum summo in honore ac pretio habuerunt, quique eximiâ ejus suavitate, qua nihil animo atque auribus accidere Iucundius potest mirum in modum sunt delectati. Caeterum qui tecum praeclarae hujus facultatis studio ac patrocinio comparari possit, vix sane scio, an quemquam ex omni saeculorum memoria proferre liceat. Quippe quam animi magnificentiam, opulentiamque fortanae, plerique vel in ludicris, supervacaneisque voluptatibus, vel in rebus non admodum utilibus ostentare solent; eam ipse ita in sacram musicen confers, ut nulli labori, atque impensae parcas, quo sacra quibus magnâ religione quotidie interes quantâ maximâ concentuum dulcedine et majestate apud te celebrentur.* Passa quindi agli elogi dovuti al Duca come protettore dell' arte, e mecenate liberalissimo degli artisti: *Fama certè per omnes terras gloriosa circumsonat, dum et amplissimis praemiis cantores undique praestantissimos elicis, et quae ad te hujus generis lucubrationes mittuntur, fronte laetissima accipis, mirâque liberalitate compensas.* E quì contesta, come più volte ha ancor esso esperimentato la di lui generosità, gliene professa la più sincera gratitudine, e lo accerta, come ardentemente bramava di mostrargli per alcun modo la sua riconoscenza: *Quod ego cum in me ipso sim non semel expertus, meque hoc nomine tibi debere vehementer profitear, facere non possum, quin dies noctesque cogitem, quemadmodum hoc me aere alieno liberare, tibique gratum et memorem animum possim ostendere.* Conchiude da ultimo, che quantunque sappia, che il Duca ha un ricchissimo archivio di musica, e che inviargliene dell' altra è un portar, come dicesi per dettato, *o vasi a Samo*, *o nottole ad Atene*; tuttavia, essendo proprio degli artisti il tributar ai grandi le produzioni della lor arte, ei dedicava all' eccelso ed augustissimo nome di lui questo volume di messe modernamente composto, pregando sua Altezza Serenissima a degnarsi di gradirlo almen come musica nuova, *o se*

non altro, come parto di un uomo che professavagli la più divota osservanza: *Etsi igitur musicorum operum multitudine jam ita abundes, ut planè verear, ne, ut dici solet*, noctuas Athenas: *hoc tamen elucubratum a me nuper missarum volumen eidem praecelso, atque augustissimo nomini tuo dicare volui. Quaeso a serenissima celsitudine tua ut illud, quâ caetera consuevit, benignitate complectatur. Etenim si non suavitate et artificio dignum erit quod placeat, placebit forsitan, aut quia novum, aut quia ab homine tui studiosissimo atque observantissimo proficiscitur, etc.*

Consta questo volume di numero otto messe, e sono: quattro a 4. voci; eccone i titoli *Aeterna Christi munera*—*Iam Christus astra ascenderat*—*Panis quem ego dabo* (596) *Iste confessor*. Due a 5. voci, i titoli sono: *Nigra sum*—*Sicut lilium inter spinas*. E due a 6. voci, cioè: *Nasce la gioja mia* (597) *Missa sine nomine*. Sono tutte nel loro genere veramente belle. Lo stile come è forbito, così è chiaro, ed in tutte le messe spiccatamente si distinguono le parole, che

(596) Fu un tempo questa messa, *Panis quem ego dabo*, oggetto di musicali questioni. Finalmente uno scrittore anonimo indicato per le iniziali *D. B.* ne prese la difesa in istampa con il seguente opuscolo: *Dubbi, i quali furono proposti sopra la messa*, Panis quem ego dabo, *del Palestrina, che va stampata nel quinto libro delle sue messe, a' quali si risponde in forma di dialogo. Roma, per Maurizio Belmonti* 1655. Questa risposta fu trionfante, e fece zittire gli scioli, che criticavano una messa di uno stile a loro incognito. Tanto le objezioni, quanto le risposte si discuteranno a più bell'agio nel cap. 11. di questa 3. sezione.

(597) Tutti i titoli delle messe di questo volume sono ecclesiastici. Il solo *Nasce la gioja mia*, è titolo profano. Applicherò qui ció chè si disse già al proposito de' titoli nel cap. 12. della 2. sez. Là si rilevò esser giusto, che ad un re guerriero come Filippo II. si nominasse una messa intitolata, *L' homme armè*: qui vuolsi riflettere, che ad un sovrano esperimentato, per ben due volte largamente magnanimo, cui per benemerenza si augurano, *aeterna Christi munera*, fu a ragion dedicata una messa che palesasse la gioja del beneficato. Ma lasciato questo da parte: dico, che se Orlando di Lasaus nominando al sommo Pontefice Gregorio XIII. il volume di messe stampato a spese di Guglielmo V. di Baviera non ebbe difficoltà di presentargli le messe: *Ite rime dolenti*. — *Scarco di doglia*. — *Le Berger, et la Bergere* (V. la nota 84.) sarà assai più scusabile il Pierluigi nell'aver dedicato al medesimo Guglielmo V. suo mecenate la messa *Nasce la gioja mia*, in un volume di messe tutte di titoli ecclesiastici.

sono benissimo combinate nella disposizione degli artifizi, i quali pur vi si trovano a dovizia. Due poi di queste messe, ossia: *Aeterna Christi munera*, ed: *Iste confessor*, per la loro brevità, armonia, naturalezza, e varietà hanno meritato di essere adottate non solo nella nostra cappella, ma eziandio nelle basiliche di Roma: esse senza mai invecchiare conservano tuttora il medesimo fiore di giovinezza: e quante volte si ripeton fra l'anno con la lena stessa dell'età migliore rendono incessantemente le grazie dovute a Guglielmo V. Duca di Baviera benefattore del Pierluigi.

Capitolo VII.

Il Pierluigi dedica al sommo Pontefice Gregorio XIV. per servigio della cappella apostolica varie composizioni tuttora inedite. Il Papa in benemerenza aumenta la provisione mensile al Pierluigi; e questi per gratitudine nomina allo stesso Gregorio il libro 1. dei Magnificat. Si stampa una collezione di salmi a 5. voci di quattordici compositori italiani dedicata al Pierluigi. Nomina Giovanni all' Illustr. e Rev. P. Antonio Abbate di Baume nella Franca Contea due libri di offertorii. Fa imprimere due libri di litanie in onore della B. Vergine Maria. È fatto maestro de' concerti di camera dal cardinal Pietro Aldobrandini: e gli dedica il libro 6. di messe. Nomina finalmente pochi giorni prima di morire a Cristina di Lorena Gran Duchessa di Toscana il libro secondo di madrigali spirituali a 5. voci.

Io son d'avviso, che Sisto V. riconoscesse largamente il Pierluigi per l'opera veramente bella degl'inni; e che questi, appena inviato al Duca Guglielmo di Baviera il quinto volume di messe, si dovesse studiare per gratitudine di comporre alcuna cosa in servigio della cappella apostolica, che a maraviglioso piacere del Papa tornasse. Sisto V. però il dì 27. Agosto 1590. cioè pochi giorni dopo la pubblicazione del volume anzidetto di messe, passò a ricevere nella eterna gloria la mercede del suo splendidissimo, e severamente giusto pontificato. Fu, egli è vero, creato Papa

nel seguente mese, ossia il dì 15. Settembre 1590. Urbano VII. ma i tredici soli giorni del suo regno non furono sufficienti a dimostrarlo protettore delle belle arti. Salì quindi sulla Cattedra di S. Pietro il dì 5. Decembre 1590. Niccolò Sfondrati, che prese il nome di Gregorio XIV. Era stato lo Sfondrati non solo amorevolmente affezionato al Pierluigi, quando trovossi fra i famigliari del s. cardinal Carlo Borromeo, giusto estimatore delle opere musicali di Giovanni (V. il cap. 8. della sez. 2.); ma aveva eziandio concepito per esso maggiore benevolenza, allorchè da cardinale strinse viemaggiormente l'antica amicizia con S. Filippo Neri, le cui camere frequentava di sovente il Pierluigi, ora per le musiche dell'oratorio, ora per la direzion del suo spirito. Risolvè pertanto Giovanni di offerire a Gregorio XIV. per servigio della cappella la piccola collezione di mottetti, incominciata già affine di nominarla a Sisto V. Gradì il Papa l'offerta, e fra breve vedremo come la rimunerò. Questa collezione di mottetti, tuttora inediti, trovasi nel volume MS. del nostro archivio segnato n°. 29. Quivi li trascrisse Luca Orfei da Fano per servigio del nostro coro, ed in due mottetti vi segnò per memoria: *Gregorio XIV. Pont. max. Ioannes Praenestinus*: benchè a motivo delle molte altre composizioni, che fugli ordinato di trascrivere, e quivi stesso riunire, non potè l'Orfei ultimar il lavoro se non nel 1592. sotto il pontificato di Clemente VIII. (598).

(598) Se solo si osserva il numero dei pezzi di musica, che Luca Orfei scrisse d'ordine di Francesco Soto di Langa maestro della cappella apostolica nell'anno 1591., onde formarne il volume ora segnato num. 29. per servigio del collegio, si conoscerà, che non potè egli ultimare il suo lavoro se non dopo molti, e molti mesi. Ecco quanto contiensi nell'indicato volume. Quattro mottetti di Gio. Maria Nanini; -- due di Arcangelo Crivelli; -- due di Francesco Guerrero; -- due di Cristofano Morales; -- due di Felice Anerio; -- due di Lodovico da Vittoria; -- e venti di Giovanni Pierluigi da Palestrina. -- La Seguenza, o Ritmo; *Stabat Mater dolorosa* del Pierluigi; e l'altro Ritmo; *Lauda Syon Salvatorem* del Vittoria. -- Sette inni di Gio. Maria Nanini; -- uno di Felice Anerio; -- ed uno di Luca Marenzio. -- Il *Magnificat* di 1. tono del Pierluigi -- di 2. tono del *Morales*, -- di 3. tono di Cristiano Ameyden, -- di 7. tono di Gio. Maria Nanini; -- e di 8. tono di Luca Marenzio. Ora egli era mai possibile, che 34. *Mottetti*, 2. *Seguenze*, 9. *Inni*, e 5. *Magnificat* si potessero scrivere in libro di foglio stragrande anche nel pontificato intero di Gregorio XIV.,

Questa collezione contiene sette mottetti a 6. voci: otto mottetti ad 8. voci: la seguenza, o ritmo in onore di Maria sempre Vergine addolorata, ed il cantico della medesima B. V. ambedue ad 8. voci. Il merito di ciascuna delle indicate composizioni non è eguale. E per parlare dapprima dei mottetti a 6. voci, dico, che li sei seguenti sono veramente belli: *Cum autem esset Stephanus* 1. par. — 2. par. *Positis autem genibus*. — *Hic est beatissimus Evangelista*, et *Apostolus Ioannes* 1. par. — 2. par. *Hic est discipulus ille*. — *Responsum accepit Simeon a Spiritu Sancto* 1. par. — 2. par. *Et cum inducerent puerum Iesum*. Questi sei mottetti nella scala del bello meritano il primo e più alto grado. Si sono mai sempre cantati, e si cantano tuttavia ogni anno nella nostra cappella per le tre festività di S. Stefano protomartire, di S. Giovanni evangelista, e della purificazione di Maria sempre Vergine; ed a fronte del trascorrer degli anni, e delle mode musicali, sono ancora al dì d' oggi nuovi, freschi, verdissimi, quasi produzioni inaspettate, che escan fuori nelle ridette tre solennità dalla penna di alcun ammirabile ed inimitabile filosofo compositore. Io porto opinione, che se nella bilancia più severa della imitazione della natura, si pesassero i diversi bellissimi sentimenti delle parole, con il contrappeso del sentimento e della espression musicale, si troverebbero esattamente equilibrati: nè, per mia fè, si altererebbe punto l' equilibrio, se o ciascun inciso musicale, ovvero il tutto insieme bilanciar si volesse, o col tutto insieme, o con ciascuna delle parole. Il settimo ed ultimo mottetto pur a 6. voci: *Tradent enim vos in conciliis*, con uno strettissimo canone alla Diapente, formato sopra le melodie del canto gregoriano proprio di tali parole, presenta uno squisitissimo artifizio, ed insieme una pesantissima, ed insignificante produzione, composta certamente dal Pierluigi negli anni suoi più verdi, quando ancor egli era tinto del fiammingo squallore; ed ora non saprei per qual cagione inserita in questa collezione, e presentata al Papa per servigio della cappella.

Gli otto mottetti ad 8. voci sono: *Surrexit pastor bonus* 1. par.

che regnò poco più di 10. mesi, o del di lui successore Innocenzo IX., che regnonne due soli? Vi volle per lo meno un anno e mezzo di lavoro non interrotto.

2. par. *Etenim pascha nostrum immolatus est Christus.*—*Iesus junxit se discipulis suis in via* 1. par.—2. par. *Et increpavit eos dicens. Hodie gloriosa semper Virgo Maria* 1. par.—2. par. *Regina mundi hodie de terris.*—*Spiritus Sanctus replevit totam domum.*—*Et ambulabunt gentes in lumine tuo* 2. par. del mottetto; *Surge illuminare Ierusalem*, di cui si è ragionato nel cap. 1. di questa 3. sez. là dove trattasi del terzo volume dei mottetti a 5. 6. 8. voci, dedicato dal Pierluigi ad Alfonso II. d' Este duca di Ferrara. Questi otto mottetti, quantunque belli, di molto studio, e di effetto, tuttavia non giungono alle sublimi bellezze, onde si sono dovuti meritamente encomiare altri mottetti ad otto voci dello stesso Giovanni. E ciò vuolsi intendere anche del mottetto: *Et ambulabunt gentes in lumine tuo*; il quale, siccome è stato accennato nell' anzidetto luogo, abbenchè venga in seguito come par. 2. del mottetto; *Surge illuminare Ierusalem*, non lo pareggia, non lo adegua, non lo raggiugne. Se forsi Giovanni in quel dì felice, in cui partorì il *Surge*, avesse nel parto accoppiato, sarebbe egli stato l'*et ambulabunt*, un mottetto più simile al suo primogenito: quando però il Pierluigi si applicò a questo mottetto per supplire alla lunghezza del ceremoniale nella incensazione della messa, la forma del primo erasi già nel la sua fantasia se non cancellata, certamente illanguidita, e venne fuori quindi nella nuova produzione un nipote, non un gemello.

Rimane a dire alcuna cosa delle ultime due composizioni di questa collezione dedicata da Giovanni a Gregorio XIV. per servigio della cappella apostolica. Una si è il cantico della B. Vergine: *Magnificat anima mea Dominum*, composto tutto di seguito, e non a versi spezzati, come si costumava generalmente di quella stagione. Questo cantico è lavorato sopra la melodia della salmodia propria del primo modo o tono ecclesiastico del canto gregoriano. La composizione è bene immaginata, di stil corrente, sobria negli artifizi, dotta nelle risposte, grandiosa nella riunione dei due cori, di effetto, e bella. L' inno finalmente o ritmo; *Stabat Mater dolorosa*, in due parti, ultima musica di questa collezione nella scala del bello sale al primo, sommo grado. Ella è veramente nobilissima, semplicissima, grandiosissima, e sublime: di un patetico finissimamente squisito: di una imitazione eloquentissima

della natura. Se rimanesse del Pierluigi questo solo *Stabat*, basterebbe questo solo per confermargli il credito di grande imitatore della natura, di principe, ed Omero della musica, come appunto il solo Laocoonte eterna la memoria dei tre sommi scultori di Rodi, Agesandro, Polidoro, ed Atenodoro (599): ovvero come il solo quadro della Trasfigurazione sarebbe sufficientissimo a conservare il primo seggio nella pittura a Rafaello d' Urbino. Si canta la prima parte di questo *Stabat*, ogni anno nella nostra cappella apostolica all' offertorio nella Domenica degli ulivi; ed ogni anno non solo è fresco, verde, novissimo: ma presenta eziandio bellezze inaspettate, imprevedute, maravigliosissime. Il vide un dì Carlo Burney nelle mani di Giuseppe Santarelli (600), e restonne così sorpreso, che alle prime pagine del primo volume della sua *storia generale della musica* pretese di tesserne l' elogio: ma conoscendosi insufficiente a rilevarne tutti i pregi si limitò ad encomiarne le sole prime tre note, che chiamò ammirabili (601). Il vide nel mio scrittojo Gio-

(599) C. Plinii Nat. Hist. lib. 36. cap. 5. *Sicut in* Laocoonte, *qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum, et liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander, et Polydorus, et Athenodorus Rhodii.*

(600) L' amor della musica fece intraprendere al Dottor *Carlo Burney* ellenista il viaggio di Europa. Giunto egli in Italia, *ed* in Roma contrasse tosto amicizia con Giuseppe Santarelli, soprano della nostra cappella. Vedendo però l' astuto viaggiatore, che niente profittava per il titolo di amicizia, comprò al Santarelli il *Cavalierato di Malta*. Allora il novello cavaliere svelogli in contracambio la più parte dei tesori della nostra cappella, onde quegli potè arricchirne la sua storia musicale.

(601) Burney 's History of music. vol. 1. p. 57. g. *Palestrina begins his* Stabat Mater *which is still used in the pope 's chapel, and printed* (non è stampato, ma MS. da Luca Orfei) *in the music performed there during Passion week* (non si canta nella settimana di Passione, ma sibbene nella Domenica delle Palme all' offertorio) *by* three successive common chords, with sharp thirds, *to this base* A. G. F. descending, diatonically; *and yet this modulation is so qualified by the disposition of the parts, and tempered by the perfect manner in which it is sung, that though it looks unscientific and licentious upon paper* (sembra in vedendola una successione di accordi licenziosa, e non scientifica a chi conosce la sola musica moderna: gli antichi la usavano comunissimamente, e trovasi non di rado nelle opere del Pierluigi) *its effects, of which no idea can be acquired from keyed istruments, are admirable*, cioè dire: i *suoi effetti*, de' quali non può acquistarsi idea veruna sopra gli strumenti, *sono ammirabili*.

vanni Simone Mayer in uno de' suoi passaggi per Roma, v' impiegò nel disaminarlo un' intera serata d' inverno; ed ebbe a conchiudere, che se maniera siffatta di armonizzare, e di modulare fosse conosciuta ed impiegata nel teatro, la musica greca non avrebbe più a vantarsi sopra la moderna de' suoi mirabili effetti. L' udì S. M. Federico Guglielmo III. re di Prussia nel palazzo, detto della *Consulta* al Quirinale; e quantunque fossero eseguiti alla di lui augusta presenza li più squisiti tratti di musica della nostra cappella, la Maestà sua restò presa del solo *Stabat* (602); e con la finezza di gusto in ogni maniera di arti libe-

(602) Terminato nel mese di Ottobre 1822. il congresso delle Alte Potenze di Europa tenuto in Vienna d' Austria; ed apertosi un secondo congresso in Verona degli stessi Sovrani, unitamente a tutti i principi regnanti d' Italia; S. M. Federico Guglielmo III. re di Prussia lasciò quivi un suo ministro plenipotenziario, e fece intanto una scorsa per tutta Italia. Era egli in Roma nei dì 18. Novembre festa della cattedra di S. Pietro in Roma, ed intervenne ai vespero solennissimo nella basilica vaticana, ma non fu punto contento del genere di musica che quivi cantossi. Passò quindi a Napoli, e tornò in Roma la sera degli 8. Decembre. Mostrò allora desiderio di sentire alcun pezzo di musica della cappella pontificia; ed il cardinal Ercole Consalvi di ch. mem. allora segretario di Stato, e segretario de' Brevi invitò a tal' effetto la M. S. nel palazzo della *Consulta* al Quirinale. Vi si recò il re nella sera del dì 10. Decembre 1822. corteggiato da tutta la primaria nobiltà di Roma, dal corpo diplomatico, dagli EE. cardinali, da S. A. R. il principe Errico fratello dello stesso re, dal principe di Witgenstein, dal conte di Brandeburg, dalla duchessa di Devonshir, ec. Si cantarono dal nostro collegio li due *miserere* concertati a 9. voci dell' Allegri, e del Bai, il *mottetto* pieno ad 8. voci *in lectulo meo* di Pietro Bonomi, il *mottetto* pieno ad 8. voci, *Angelus Domini* di Claudio Casciolini, due *Benedictus* concertati uno a 5. l'altro a 6. voci di Gio. Battista Fazzini, gl' *improperii* concertati ad 8. voci, e lo *Stabat Mater* pieno ad 8. voci di Gio. Pierluigi prenestino. Questa musica fu divisa in due parti: fra la prima e la seconda degnossi la M. S. di approssimarsi alla camera ove noi eravamo, e di farci un assai lusinghiero complimento, cui io risposi in nome de' miei colleghi, ringraziandola dell' alto onore, che ne compartiva. Terminata poi la seconda parte, chi de' sopramenzionati signori fece l' elogio di una composizione, e chi di un' altra: ed allora fu, che S. M. disse le parole sopra riferite in lode dello *Stabat* del Pierluigi. Non si trovarono in Roma li due principi Guglielmo e Carlo figli del re nella sera anzidetta: giunti però di ritorno da Napoli si recarono nei giorno 16. Decembre 1822. d' ordine di S. M. ad onorare la mia privata abitazione unitamente al Sig. General di Witzleben, al Sig. Ministro di Prussia, e ad altri distinti personaggi della loro corte; e qui da' miei colleghi feci eseguire in loro presenza molti pezzi classici di musica della nostra cappella, che i lodati principi si degnarono di gradire.

rali, ond'è ricolma, disse: *in tutti gli altri pezzi di musica ho ammirato i voli dell'arte la più consumata, nello STABAT mi ha vinto la verità, e la natura.* (*) Questo *Stabat* è in oggi alle stampe per industria del lodato Dottor Burney, che fecelo imprimere in Inghilterra con tutte le altre composizioni, che cantansi nella nostra cappella apostolica nel corso della settimana santa (603). Tutto il resto della collezione dedicata dal Pierluigi a Gregorio XIV., come sopra è detto, rimane tuttora inedito.

Gregorio XIV. Pontefice veramente magnanimo non fu contento di gradire il dono offertogli dal Pierluigi nella menzionata collezione: volle rimunerarlo; ed il momento attuale presentogliene la più propizia occasione. Appartenevano già al nostro collegio le due Abbadie di santa Maria di Crespiano dioc. di Taranto, e di santa Maria di Fellonica dioc. di Mantova, come pure il Priorato di San Salvatore di monte Mallo dioc. di Perugia, ed altri pingui benefizi ecclesiastici: quindi i cappellani cantori apostolici percepivano la massa grossa per le loro provisioni mensili, giacchè dalla R. Camera Ap. avevano le sole mancie nelle quattro ricorrenze di Pasqua, S. Pietro, Natale, e Coronazione del som. Pont., e dal S. Palazzo Ap. la zuppa, ossia pane e vino quotidiano, ed il pranzo in tutte le solennità. Smembrò Gregorio XIV. dal nostro collegio tutte le indicate terre, parte ne riunì alla R. Camera Ap., parte alla Dataria Ap.; e con due bolle, (gli originali delle quali esistono nel

(*) Non debbo farmi sfuggire dalle mani questa propizia occasione per rendere anche in istampa ossequiosissime grazie a Sua Maestà, la quale non solo si è degnata gradire la dedica di alcune mie composizioni musicali, ma ha voluto di più onorarmi con la gran medaglia d'oro destinata ai sommi artisti, che mi ha fatto presentare dal suo dotto ministro presso la santa Sede il sig. cav. Bunsen.

(603) Gerbert, de cantu, et musica sacra. To. 2. pag. 334. *Musica* Praenestina *hodieque* Romae *in pretio est*, *promisque dicta* alla Palestrina, *vel* a cappella, *usuque quotidiano*, *exceptis quidem festis* (l'uso di cantar le messe brevi del Pierluigi fra settimana, e non nei dì festivi è proprio delle basiliche: nella cappella del Papa si cantano le di lui produzioni ne' giorni anzi più solenni) *ut ex ore* P. Dreyer *musicae praefecti apud ecclesiam Annunciatae refert* D. Burney, *qui aeri incidi fecit sub titulo*: La musica, che si canta la settimana santa *inter alia hujus auctoris* Stabat Mater, *et* Popule meus, quid feci tibi, etc., *quod hactenus singulis annis apud nos cantatur*.

nostro archivio) obbligò in perpetuo la stessa R. Camera Ap. a pagare *loco fructum* di tutte le anzidette terre a ciascun cappellano cantore pro tempore due cento scudi annui in rate mensili, la zuppa, i pranzi, le quattro mancie, ec. e volle da ultimo che in questa sua disposizione fosse compreso eziandio Giovanni Pierluigi, compositore della capla. In esecuzione pertanto di siffatto ordine Giovanni fin dal mese di Marzo 1591. in luogo di scudi undici (V. la no. 248.) incominciò a percepire dalla cappella apostolica circa scudi ventiquattro mensili, che ebbe costantemente fino all' ultimo mese della sua vita mortale.

Migliorata stabilmente dopo tanti amari sospiri, e tanti inutili voti in siffatta guisa la fortuna del Pierluigi, corrispose egli tosto per il suo bel cuore ai sentimenti di gratitudine, che sentì accendersi in petto, e quasi presago del brevissimo pontificato di Gregorio XIV. avendo di fresco posto in musica a quattro voci, in tutti i toni o modi della salmodia ecclesiastica, il cantico della B. Vergine: *Magnificat anima mea Dominum*, ne forma tosto un volume, lo fa imprimere in Roma per Alessandro Gardano con il seguente frontispizio: *Magnificat octo tonorum liber primus auctore Io. Petro Aloysio praenestino nunc recens in lucem editus. Romae, apud Alexandrum Gardanum* 1591., e lo dedica al medesimo sommo pontefice Gregorio XIV. in pegno della gratitudine dovutagli: onde così si esprime. „ Ancor voi, B. P. capo, e supremo reggitore della cattolica religione, seguendo le pedate de'vostri predecessori, i quali fin da' tempi apostolici vollero nelle chiese il canto degl' inni e de' salmi; e segnatamente le gesta emulando del grande Gregorio, restauratore della musica ecclesiastica avete somma cura del lustro delle sagre funzioni, e del sagro canto. E ben lo dimostrano i sommi benefizi da voi compartiti ai ministri, ed ai cantori della palatina cappella fin dai primi dì del vostro sommo pontificato. *Te quoque ab hoc sacri cantus studio non abhorrere cum alia multa testantur, tum ea beneficia, quae in sacrae palatinae capellae ministros, cantoresque statim initio pontificatus intulisti.* Voi avete assicurato, ed aumentato ai medesimi con singolare liberalità i loro appuntamenti, ed avete comandato, che ancor io fossi partecipe di tanto vostro favore. *Auxisti enim singulari liberalitate eorum co-*

„ *moda atque proventus, ejusdemque me quoque liberalitatis parti-*
„ *cipem effecisti*. Ben comprendo quanto io vi debba per così segna-
„ lata mercè; ed affin di mostrarvi per alcun modo la mia gratitudi-
„ ne vi offro questo tenuissimo dono. *Quo quidem nomine, P. B. cum*
„ *tibi me maximopere debere intelligam, ne accepti beneficii im-*
„ *memor, atque ingratus omnino videar, hoc sanctitati vestrae mu-*
„ *nusculum rependere statui*. Vi supplico pertanto umilmente a de-
„ gnarvi di accettarlo, avendolo io di fresco lavorato per farvene un
„ presente. *Quaeso igitur ab ea humiliter, ut librum hunc a me nu-*
„ *per lucubratum, qui sacrum illum ad vesperas cani solitum de-*
„ *cantat hymnum, quo beatissima Dei Mater magnificavit Domi-*
„ *num, cum fecisset ei magna qui potens est, laeta atque hilari*
„ *fronte dignetur accipere* „.

Per quanto Giovanni sollecitasse l'editore Gardano, e l'edizione fosse eseguita per risparmio di tempo in piccolo ottavo: tuttavia non fu possibile pubblicarla fino ai primi di Ottobre 1591. Il Papa intanto in età di anni 57. era stato attaccato fieramente dal mal di renella e da vigilia; e dopo nove giorni di atroci dolori da esso con invitta costanza tollerati, il dì 15. dello stesso Ottobre 1591. rendette lo spirito a Dio, avendo regnato dieci mesi, e dieci giorni.

E per dire alcuna cosa di questo volume di *Magnificat* a 4. voci di cui ho io veduto un' altra sola edizione dell' anno stesso 1591. eseguita in Venezia presso Angelo Gardano, voglio daprima indicare, ch' egli consta di sedici Magnificat a versi spezzati, otto de' quali hanno in musica il primo, terzo, quinto, settimo, nono versetto, ed il *Gloria Patri*; e ciascuno di questi *Magnificat* in tutti gl' indicati versetti è composto sopra le melodie della salmodia ecclesiastica proprie di uno degli otto modi o toni del canto gregoriano. Li seguenti otto *Magnificat* hanno in musica il secondo, quarto, sesto, ottavo, decimo versetto, ed il *Sicut erat*, e parimenti ciascuno di questi *Magnificat* in tutti gl' indicati versetti è composto sopra le melodie della salmodia ecclesiastica proprie di uno degli otto modi o toni del canto ecclesiastico.

Il carattere poi principale di questo genere di musica, come vedesi in tutti i predecessori, e contemporanei di Giovanni, e massime

nello spagnuolo Morales, che fu reputato il più insigne compositore di salmi a versi spezzati, si è l' artifizio continuo di fugare la melodìa del *principio* del salmo, la melodìa della *mediazione*, e la melodìa della *finale*: la varietà sempre nuova di cotali fughe in ciascun versetto a fronte dei temi, o soggetti sempre i medesimi: l' omogeneità dei pensieri secondarii, e la loro conformità alle proprietà del modo assunto: la chiarezza del tutt' insieme, onde non si perdano le melodìe della salmodìa, ma spicchino anzi viemaggiormente vestite di belle, e sempre nuove armonìe: ed in fine per essere musica, e non zolfa, debbe scoppiarvisi la imitazione delle parole, per quanto il comportano tanti vincoli di artifizi, e di soggetti, quanti ne sono stati indicati; lo che peraltro poco o nulla fu conosciuto dal sopramenzionato compositore spagnuolo. Ora il Pierluigi in questi sedici *Magnificat* ha adempito esattissimamente tutti questi precetti. Bella è a vedersi la costanza de' temi, o soggetti di ciascun versetto, desunti dalle melodìe della salmodìa, riprodotti centinaja di volte in varie forme, e vestiti con diversissimi abiti di melodìe, e di armonìe sempre nuove. Più bella ancora è a vedersi la regolarità della condotta in ciascun versetto, le cadenze analoghe al tono ecclesiastico, la circolazione dell' armonìa inaspettata, il ritorno alla sede principale inaspettato insieme e naturale. Bellissimo ad udirsi è il tutt' insieme per la chiarezza delle idee, e degli artifizi di severissime fughe, e di doppi contrappunti, che tutti spiccatamente si distinguono, e le parlanti entrate, e gli attacchi eloquenti, ed i periodi misurati a compasso, e risuonanti ordine e simmetrìa. Sublime in fine a vedersi, e ad udirsi si è l' accoppiamento, che di tratto in tratto si trova or in uno, or in altro versetto, della più esatta imitazione della natura. Pare impossibile accoppiamento siffatto: una servitù schiava a temi, modi, cadenze, fughe, imitazioni, circolazione, tutto, tutto obbligato: ed una libertà sovrana di natura, che da tutto sciolta, a tutto superiore, si cangia, si varia, si riproduce la stessa, ma senza mai copiarsi: negligente delle minuzie, e nelle minuzie esattissima: sciolta nel passo, e nel passo misurata: grandiosa, e semplice: facile, e nuova. Questa è la musica dei sedici *Magnificat* del Pierluigi, musica, cui non accosti l' occhio profano chi per quanto sia dotto nella

musica misurata, ignori tuttavia le dilicate bellezze del canto ecclesiastico. Ei non vedrebbe, che la corteccia dell' albero, o la scorza del pomo. Quegli daddovero penetrerà al midollo, e gusterà la preziosità del frutto, che, fornito di doppia scienza, saprà leggere questo libro di dentro e di fuori, come chi, armato di spada e lancia, colpisce da lungi, e d' appresso; incide, e scaglia.

Conobbe anche il Dottor Burney questo volume di *Magnificat*, e ne formò quel giudizio ch' ei si merita. Di fatto nel to. 3. della *Storia della musica* pag. 168. facendo un breve parallelo fra Giuseppe Zarlino scolaro di Adriano Willaert, celebre autore delle istituzioni, delle dimostrazioni e de' supplimenti musicali, e famoso maestro di S. Marco in Venezia, ed il Pierluigi, dice (604) che quegli fu uom senza genio, che i suoi esempi non adeguano i suoi precetti, che lo studio da esso posto nell' esser corretto degenerò in pedanteria, e che tutte le sue composizioni sono totalmente prive di facilità, e ricolme di fatica e di

(604) Burney 's History of music. vol. 3. pag. 168. *After all the eulogiums bestowed upon Zarlino by the learned, who are ignorant of music, it would perhaps be more difficult to prove that the art of composition, or science of sound, was greatly advanced by his writings, than that much better music was produced in the Roman school by Palestrina, und others, who never perused them, than by himself, or any of his disciples. The truth is, that Zarlino was not a man of genius, though possessed of great diligence, and a considerable share of learning; hence, his precepts are better than his examples. The pains he took to be correct degenerated in to pedantry; and his compositions, of which he has given several specimens in his theoretical works, are totally devoid of facility and pleasing effects . . . If the* canto-fermo *upon which these parts were constructed was not made on purpose, or rendered subservient to his design by alterations, the composing a canon upon it, was certainly an enterprize of very great difficulty. Indeed the labour appears but too plainly in this, as in every composition of Zarlino. How much more successful is his contemporary, Palestrina, in elaborate undertakings! He never seems to meet with a difficulty; all flows as if* canto-fermo *and fugue were out of the question; as the musical reader will discover in the short movement. No. II. extracted from his* Magnificat, *in the second tone, in which art and simplicity are so well united, that a regular fugue, almost in canon, is carried on without the least appearance of restraint! But* fugue *seems as natural to Palestrina, as* rhyme *to Dryden.*

sforzo: laddove il di lui contemporaneo Giovanni Pierluigi anche quando impiegò tutta l' arte nel lavoro delle sue produzioni, la nascose con il genio siffattamente, che tutto in lui è fluido, tutto corre, non vi si scorge la minima difficoltà, il minimo arresto, par, che ogni melodia di canto fermo nelle sue mani sia stata immaginata a bella posta per tesservi una fuga, e che la fuga distesa dal Pierluigi sia nata ad un parto con la melodìa del canto fermo: non v' ha in lui sforzo, non v' ha fatica: l' arte, e la semplicità vi corrono a pari passo: e tanto sembra naturale la fuga al Palestrina, quanto la rima all' inglese poeta Dryden. In prova di tal parallelo riporta il Burney due fughe lavorate sopra il canto ecclesiastico, cioè il *Veni Creator Spiritus* fugato a tre voci dallo Zarlino, ed il versetto *Deposuit potentes de sede* del secondo *Magnificat* del Pierluigi fugato a quattro voci, e tratto da questo volume di *Magnificat* dedicato à Gregorio XIV. conchiude dopo queste due composizioni (605) che, se si paragona l' esempio dello Zarlino con quello del Pierluigi, l' armonia del celebre teorico, (Zarlino) sebbene regolarissima, è secca, sgradevole, nojosa, uno sforzo d' arte, per niun modo spontanea, come se le regole materiali dell' arte si dovessero avere in luogo della natura: la fuga però del Pierluigi basta a caratterizzarlo per compositore divino. Anzi non contento di questo suo giudizio volle il Burney consolidare il suo divisamento per la testimonianza di Arcangelo Corelli, il quale avendo appreso nella scuola di Matteo Simonelli cappellano cantore pontificio, che quegli può esser certo di aver molto profittato nella musica, cui molto piaccia il Pierluigi; fece imprimere nel concerto V. ad eterna memoria del profitto ricavato dalle sue opere, una doppia fuga co' medesimi pensieri, co' medesimi attacchi, e con la medesima condotta di questo versetto *Deposuit potentes*

(605) Burney 's History of Music. vol. 3. pag. 171. *If we compare the example of Zarlino with that of Palestrina, the harmony of the celebrated theorist, though strictly regular, will be found to be dry, ungratesul, and totally devoid of entertainment. He is merely able to do just what may be done; but nothing comes from him spontaneously, as if rules were forgotten, and art was become nature... Palestrina is a divine musician.*

de sede, del *Magnificat* del Pierluigi, giudicandolo uno dei più sublimi tratti di quell' Omero della musica.

In tutto il seguente anno 1592. non trovo memorie della vita, non prodotti dalla instancabilità del Pierluigi: convien dire pur troppo, che per l'alternativa degli avversi, e de' prosperi avvenimenti nel corso dell' umano pellegrinaggio, dopo la consolazione di vedersi finalmente migliorato ne' mezzi di sussistenza, foss' egli in quest' anno visitato dal Signore Dio con qualche grave malatia, che gli annunziasse la vicina sua partenza per l'eterno canto. Leggo tuttavia nel to. 2. pag. 74. del *Saggio fondam. prat. di contrap.* del P. Martini un aneddoto avvenuto in quest' anno 1592. cui se avessi potuto verificare, siccome bramava, sarei autorizzato a formarne un elogio ben singolare alla memoria di Giovanni. Ecco le parole del P. Martini: *In quanta stima fosse tenuto dai maestri di que' tempi il tanto celebre e rinomato* Giovanni Pierluigi da Palestrina *rilevasi altresì da una raccolta di salmi a cinque voci di varii autori stampata nell' anno 1592. e dedicata a questo insigne compositore, gli autori della quale sono i seguenti: D. Gio. Matteo Asula, veronese: P. Costanzo Porta, cremonese: P. Ippolito Baccusi: D. Pietro Ponzio: P. Orazio Colombani, veronese: D. Domenico Lauro: Giovanni Croce, chiozzotto: Girolamo Vespa, napolitano: D. Gio. Giacomo Gastoldi, di Caravaggio: Nicola Parma: Giovanni Cavaccio: Leone Leoni: Paolo Bozio: Agostino Corona.* ec. Lette queste parole, mi si suscitò nella mente il seguente dubbio: possibile! Che questi quattordici compositori diversi di nazione, differentissimi nel grado di saper musicale si riunissero nel medesimo concetto di alta stima verso Giovanni, e nel medesimo pensiere di encomiarlo solennemente, e tutti concorressero a scriver precisamente de' salmi a 5. voci per completarne una collezione, e tesserne una ghirlanda di onore al suo nome, ed ognun di loro si sottoscrivesse nel tributo di onorificentissima dedica! O non piuttosto sarebb' egli stato alcuno stampatore, che raccolti i salmi ottimi, buoni e mediocri de' menzionati compositori, per facilitare lo smercio al suo volume, lo avesse fregiato della dedica al Pierluigi? Non trovando maniera di sciorre in Roma il mio dubbio, perchè quì cotal' opera non esiste in verun archivio, o biblioteca, ne

scrissi al P. Stanislao Mattei in Bologna, che parecchie volte si era gentilmente prestato in favorirmi delle notizie di quella biblioteca ed archivio, e pregavalo, che si compiacesse di far trascrivere a mio conto l'indicato volume; ripetei tre volte l'istanza: e n' ebbi costantemente in risposta, che dietro le più esatte ricerche, l'opera citata del P. Martini non si trova qnivi nella biblioteca, non nell'archivio. Onde come io sono restato deluso dal verificare e l'opera, e la dedica; così il lettore giudichi a suo beneplacito di questa gloria o vera o effimera del Pierluigi.

Avevan di questa stagione, della quale favelliamo, i torbidi della Germania, e della Francia costretto molti monaci ad abbandonar le loro badie, e cercar sicurezza e tranquillità in Roma, siccome è noto spezialmente per la stroria ecclesiastica. Venne quì eziandio l' Illustr. e Rev. P. Antonio abbate dell' insigne badia di Baume nella Franca Contea, e precisamente nelle vicinanze di Besanzon (606), ove si ricevevano alla professione le sole persone, che dessero le prove di nobiltà generosa.

(606) *Baume*, detta dall' Ortelio nell' Atlante, *Baulme les Nonnes*, nell' Atlante di Gerardo Mercatore, illustrato dall' Hondio, e dal Brouckner nel dizionario Geogr. portatile *Baume les-Nones*, dal Vosgien, *Baume-les-Dames*, è piccola città con Abbadia nella Franca Contea, o Contea di Borgogna poco lungi dalle sponde del fiume Doulx, o Doubs, circa sette leghe al nord-est da Besanzon. Alla morte di Carlo ultimo Duca di Borgogna, Luigi XI. occupò il ducato di Borgogna come feudo della corona, e la contea restò a Maria figlia ed erede di Carlo, la quale portolla nella casa d'Austria, allorchè fu sposata da Massimiliano I. Imperatore. Carlo V. Imperatore, e Re di Spagna, tenendo prigioniero di guerra Francesco I. fra le condizioni che fecegli proporre per il riscatto, pretese di avere oltre la Contea, anche il ducato di Borgogna: ma queste condizioni andarono a vuoto. In tale stato eran le cose della Franca Contea, ed in conseguenza di Baume all' epoca di cui trattiamo. Poco dopo per un trattato particolare il re di Spagna cedette Frankendal città del Palatinato all' Imperatore; e questi a quello Besanzone; onde la Spagna divenne padrona della Franca Contea. Luigi XIV. il Grande, tolse a Carlo II. ultimo re di Spagna della casa d'Austria la Contea di Borgogna nel 1674. Nel trattato di Nimega del 1678. ne fu ratificato il possesso allo stesso Luigi con formale cessione: e da indi in poi la Francia è stata sempre padrona tanto del ducato, quanto della contea di Borgogna, detta la Franca Contea. Queste politiche vicende ci hanno tolto il bene di poter indicar alcuna cosa di più particolare circa il P. Abb. Antonio, cui da Giovanni Pierluigi fu dedicata l'opera degli *Offertorii* di tutto l' anno posti in musica a 5. voci.

Ora questo P. Abbate Antonio divenne grandissimo ammiratore del Pierluigi: il volle vedere ed udire; e conosciuti i di lui sommi talenti, strinselo a se co' vincoli più teneri di amicizia, e gli versò in seno ubertosamente le più larghe sovvenzioni, che compirono l'intera risorsa delle sue economiche finanze. Volendo così il misericordioso Dio compensare anche in questa vita mortale la pazienza e longanimità invitta del medesimo fra tante altissime miserie, dalle quali era stato quasi sempre oppresso nel lungo corso de' suoi più profondi ed altissimi studi.

La gratitudine, cui abbiamo veduto risplendere in ogni incontro nell' animo di Giovanni, quì ruppe gli argini: ed infaticabile e buon artista ch' egli era, testificonne i più alti sentimenti nella dedica di una nuova sua opera. Raccoglie pertanto in due volumi gli offertorii di tutto l'anno, e postili in musica a 5. voci li fa imprimere in Roma da Francesco Coattino con il seguente frontispizio: *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem quinque vocibus concinenda. Auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino Sacrosanctae basilicae vaticanae capellae magistro, nunc demum in lucem edita. Pars prima.* (pars secunda) *Romae, apud Franciscum Coattinum* 1593. e li nomina sotto il dì primo di Agosto dell' anno stesso 1593. al P. Abbate Antonio: *Illmo. et Rmo. D. D. Antonio Abbati Baumae singulari humanitatis et virtutis exemplo Jo. Petrus Aloysius Praenestinus S. P. D.* „ Io mi sarei il più ingrato di tutti gli „ uomini, (così la dedica) se coprissi col silenzio i tuoi meriti eccellentissimi verso di me. *Ingratissimus sim omnium hominum, si praestantissima tua erga me merita silentio involvam*. Fu mio dovere „ il trovar occasione non di esternarti solo in privato la mia gratitu- „ dine, per la tua generosissima liberalità nel beneficarmi, ma di con- „ testare eziandio al mondo tutto, che tu mi hai trattato con tanta uma- „ nità, quanto è grande la tua virtù. Nè dico ciò perchè sono tuo be- „ neficato; ma perchè vorrei con questo mostrare a tutti, quanto tu „ fai di bene ad ogni maniera di persone; onde se per la mia picciolezza fossemi possibile, tutti intendessero, che non v'ha paragone fra „ ciò che può contarsi di te, e la realtà de' tuoi meriti. *Nactus igitur* „ *occasionem perbelle mecum agi existimo, si ea, quae tu in me*

„ *tam liberaliter beneficia contulisti*, *non ego tibi privatim rependam*, *sed publicé in cospectum omnium testatum velim*, *non minore te humanitate*, *quam virtute esse praeditum. Non tantum*, *quid tibi ego debeam*, *dico*; *sed quantum tibi boni omnes debere debeant*, *explicare vellem*, *intelligerent certé omnes*, *modo id praestare per tenuitatem meam mihi liceret*, *nihil tantum esse quod cum tuis collatum meritis non longe inferius esse videatur.* Ti piaccia adunque frattanto accettar benignamente questo tenuissimo dono, pegno per altro certissimo e sommo della mia divotissima osservanza: mentr' io te l' offro, come suole, e debbe offerirsi dal debitore al creditore una minima parte di un debito gravissimo. Che anzi, quando il debitore sia impotente a pagare, sogliono le persone dabbene accettare in ragion di pagamento l' umile confessione del debito: così tu ancora sii meco siffattamente magnanimo. E siccome ti degni di amare quanti hanno il bene di meritarsi la tua benevolenza, avendomi tu già ascritto nel novero de' tuoi, segui ad onorarmi della tua amorevole benignità. *Hoc igitur interim pusillum maximae meae voluntatis certissimum idque maximum argumentum hilari fronte accipe*: *Sitque hoc tibi a me traditum*, *quo modo offerri solet et debet a debitore creditori minima maximi debiti pars*. *Vel confiteri debitum*, *quando solvendo aliquis non sit*, *solent boni viri in solutionis parte aliqua ponere*. *Tu ergo tibi persta*; *et qui bonos omnes ames*, *a quibus vicissim amaris*, *me*, *quoniam in tuorum numerum adscripsisti*, *amare perge. Bene vale. Kal. Sextilis* 1593. Poteva dirsi di più? O più officiosi concetti e termini superlativi potevano ritrovarsi dalla più umile beneficata persona ad onore e lustro del più grande fra i benefattori?

Quest'opera, di cui ho veduto due altre edizioni di Venezia presso Angelo Gardano, una del 1594. l'altra del 1596. contiene nella prima parte *quaranta offertorii* dalla I. Domenica dell'Avvento, fino alla X. Domenica dopo la Pentecoste: La seconda parte ha *ventotto offertorii* dalla Domenica XI. dopo la Pentecoste fino all'ultima, la XXIV. gli offertorii proprii delle feste principali de'Santi di tutto l'anno, e dei comuni.

Lo stile è veramente forbito per il maneggio dell'arte così raffinato, che par proprio natura; e per il genio vivo insieme e filosofico, che sa adattare ad ogni maniera di parole non solo l'abito proporzionato,ma eziandio l'abbigliamento, e la cornice. Io vi scorgo il grandioso nel grande, il sublime nell'elevato; il piccolo nel tenue; il vile, sì, anche il vile nell'insignificante; ma un vile e negletto, che lega perfettamente pur col sublime, cui segua o preceda. Tutto fuoco nelle aspirazioni: tutto umiltà nella preghiera: or ti dipinge al vivo con gli atteggiamenti di Michelangelo, e con la morbidezza di Rafaello; or, declamando, fulmina con l'eloquenza di Demostene nel linguaggio di Platone: or corre, or vola; e seco ti trasporta anche a dilungo: ti lascia a un tratto, e s'arresta; e tu continui nel moto, senza saper se t'innalzi violentemente per forza di projezione, o se per vincolo d'attrazione sei richiamato al centro: tanta è la vivacità delle improvvise fermate a piene voci, con accordi successivi madrigaleschi anzi che nò; ond'è forza, che scuotasi il più insensibile orecchio. Vide il Dottor Burney quest'opera insigne degli offertorii di Giovanni, e laddove sotto il titolo della *Scuola Romana* (stor. gen. della Mus. To. 3. cap. 2. Mus. in Ital. §. *Scuola Romana* pag. 181. e seg.) parla di proposito del Pierluigi, volendo riportare alcuna cosa del medesimo, che lo distinguesse dagli altri compositori, ed insieme mostrasse la superiorità della di lui penna degna di aver dato il suo nome proprio in perpetuo al genere di musica, cui elevò al grado sommo di perfezione, trascelse fra le molte opere di Giovanni, che pur conobbe, uno di questi offertorii, il primo della seconda parte: *Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me; nec delectasti inimicos meos super me: Domine clamavi ad te, et sanasti me*. E lo propose pag. 191. e seg. qual prototipo di bellezza, e di sublimità: parto degno dell'Omero della musica. Io però altronde diviso, che avrebbe potuto il Burney trascegliere nelle altre opere di Giovanni alcuna produzione superiore di molto all'*Exaltabo*; tuttavia non debbo negare, che sia egli un bell'offertorio. Onde il lettore da questo stesso potrà conoscere non solo in qual'alto conto tenesse il Dottor Burney questo volume di offertorii: ma eziandio quanto a ragione abbia la fama proclamato il Pierluigi *Principe della musica*, mentre le sue produzioni, che

poste al paragone delle sorelle sono quasi stelle, nebulose accanto ai pianeti: messe poi a rimpetto delle altrui, sono *velut inter ignes luna minores*, sono diamanti fra' vetri, sono giganti fra i nani.

Soli sei mesi sopravvisse Giovanni alla dedica degli offertorii; e in sì poco tempo fece imprimere tre altre sue dottissime opere: che anzi se la morte no'l preveniva, era già sotto i torchi quasi al termine, anche una quarta opera, testimonio irrefragabile della sua instancabilità al pubblico bene. Onde contando dal primo giorno di Agosto 1593. al primo giorno di Gennajo 1594. vider la luce il libro degli offertorii di cui abbiamo ragionato, il libro delle litanie, il libro 6. delle messe, ed il libro 2. dei madrigali a 5. voci, de' quali a momenti si dovrà parlare: e dal primo dì di Gennajo alli due di Febbrajo 1594. era stato impresso il lib. 7. delle messe, che restò sospeso per la sua morte. Tanto è vero, che la sola estrema miseria, siccome vedemmo altrove averlo Giovanni stesso contestato al som. Pont. Sisto V., gli impediva di dare alle stampe le moltissime sue produzioni, nelle quali altronde ei si occupava indefessamente per apprestare un lenitivo al peso della sua afflizione, e che quante volte ebbe o sovvenzioni o donativi da alcun mecenate, contento per se di una vile focaccia a quietare i latrati della fame, impiegò sia le une, sia gli altri interamente a pubblica utilità nella edizione delle sue opere.

La prima di queste opere, dopo gli offertorii, fatte imprimere da Giovanni per la sua migliorata fortuna ne' sei mesi che sopravvisse, è un volume di due libri di litanie della B. Vergine Maria a quattro voci. Era ben giusto, che le primizie della sua prosperità si dedicassero da Giovanni alla Vergine Madre di Dio, per il cui mezzo ed intercessione, l' Altissimo si degna dispensare ai mortali i tesori delle sue divine misericordie, siano spirituali, sian temporali. Il primo libro di questo volume contiene cinque diverse litanie, tutte proprie della B. Vergine, e solite recitarsi di que' tempi dai confratelli del Rosario (607),

(607) Chi bramasse vedere diverse Litanie del Signore, del Nome SS. Gesù, di Maria SS. degli Angeli, e de' Santi, ch' erano in uso nel secolo XVI. può consultare le varie collezioni che ne sono alle stampe, e segnatamente le due seguenti: *litaniae Ca-*

ed inoltre l'*Ave Maria* pur a tenor della costumanza di quella stagione, cioè: *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Iesus. Sancta Maria, Regina caeli, dulcis et pia, o Mater Dei ora pro nobis pectoribus, ut cum electis te videamus*. Il secondo libro contiene le medesime cinque litanie, e l'Ave Maria in musica dello stesso genere, ma diversa da quella del primo libro, e da potersi anche cantare a tre voci naturali senza la parte acuta del soprano. Lo stile è facile, chiaro, popolare. Le parole non vi si possono non udire, pronunziandosi le medesime sillabe quasi sempre simultaneamente da tutte le parti, anche a fronte degli artifizi musicali, che di tratto in tratto vi sono sparsi con grazia ed opportunità.

Vide quest'opera la pubblica luce nell'Ottobre del 1593. con il seguente frontispizio: *Litaniae deiparae Virginis, quae in sacellis Societatis Rosarii ubique dicatis concinuntur. Musica cum quatuor vocibus Ioannis Petri Aloysii Praenestini chori S. Petri de Urbe Magistri. Liber primus. Romae apud Franciscum Coattinum*, 1593. Nel frontispizio del libro secondo in luogo delle parole *cum quatuor vocibus*, si legge: *Ternis et quaternis vocibus aequalibus, si relinquatur superior pars*. Ne ho io veduta un'altra edizione del 1600. eseguita in Venezia pe'torchi di Angelo Gardano, il quale vi aggiunse le litanie lauretane di Orlando Lasso: *Additae Litaniae*, così nel frontispizio, *quae in sancta ecclesia lauretana utuntur auctore Orlando Lasso*. Chi bramasse vedere un esempio delle litanie del Pierluigi può consultare il P. F. Giuseppe Paolucci nell'arte pratica di contrap. To. I. pag.

tholicae ad Christum, Beatam Virginem, et Sanctos. Accessit Litaniarum Catholicarum a corruptelis et calumniis Sectariorum Vindicatio. Cum gr. et privil. Caes. Majest. Ingolstadi, ex Off. Typogr. Wolfgangi Ederi, anno 1589. — *Sacrae Litaniae variae auctae in gratiam Exercitus Catholici. Antuerpiae, ex Off. Plantiniana ap. Viduam, et Ioannem Moretum* 1595. Si vuol perciò avvertire, che tanto nella prima collezione di Gaspare Keller prefetto della Congregazione della SS. Annunziata d'Ingolstad, quanto nell'altra del Moreto non si trovano le litanie poste in musica dal Pierluigi, e che si solevano comunemente recitare e cantare in Roma, ed in Italia.

175. e segg. Esempio 9. ove reca un lungo tratto della prima litania del libro secondo, e vi fa sopra un'artistica analisi sufficiente ed onorifica.

La fortuna, che erasi interamente rappattumata con Giovanni, e che mostravagli ogni dì più il viso ridente, volle in questi ultimi momenti cuoprirlo di onori, e di beni. Di fatto Pietro Aldobrandini romano, nipote di Clemente VIII. fu dallo zio nella prima promozione dei 17. Settembre 1593. creato diacono cardinale di S. Niccolò in Carcere: questo nobilissimo giovine, che nella sua promozione contava soli ventidue anni di età, era stato fin dalla sua fanciullezza educato presso i sacerdoti della nascente congregazione dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella, e sotto la direzione di S. Filippo Neri (608); onde conosceva personalmente, ed amava, e stimava Giovanni Pierluigi maestro di musica, ed uno dei confratelli dello stesso Oratorio. Rivestito pertanto l'Aldobrandini della sagra porpora scelse il Pierluigi a direttore dei suoi concerti di camera, ed assegnògli un pingue stipendio mensile. Accettò Giovanni l'onorevolissimo, ed utilissimo incarico; e tosto in pegno della sua gratitudine allestì un volume di messe a 4. e 5. voci, e lo dedicò al cardinale novello sotto il dì primo Decembre 1593. *Illmo. e Rmo. D. D. Petro Aldobrandino S. R. E. Cardinali amplissim.* dicendogli: „ Io non ho grandi presenti da offerirvi, Illustr. sig. cardinale; ma „ ho sibbene un cuor grande, con cui vi do, vi dedico, vi faccio pro„ prio questo piccolo dono, me stesso, e quant' hò, affinchè per la vo„ stra autorità, ed umanità mi proteggiate, ed abbiate fra' vostri servi „ non discaro. *Non ego magna, quae apud me non sunt, Illustriss. „ Card. tibi offero; sed exigua quae habeo, a magno tamen ani„ mo profecta, libens tibi do, dico, addico, qui et me ipsum, mea„ que omnia etiam tibi trado, ut pro ea, qua praeditus es, auctorita-*

(608) *Petrus Aldolbrandinus romanus, origine Florentinus, Clementis ex Petro fratre nepos Romae natus, liberalis et piae educationis praecepta hausit; aqud Vallicellanos notae virtutis Sacerdotes adolescentulus pie vixit, tunc etiam cum patruus Hippolytus cardinalis Apostolicae Sedis legatus in Poloniam, et Germaniam concessit. B. Philippum Nerium summe venerabatur, nutui ejus parebat* etc. Vitae et res gestae Pont. Rom. et S. R. E. Card. Alphonsi Ciacconii, ab August. Oldoino recognitae. To. IV. pag. 281.

„ *te pro ea, quae tibi ingenita est, humanitate, me tuearis, et*
„ *in tuis servis non aegre feras*. Il ciel volesse, ch' io potessi a tutti
„ mostrare i pregi vostri naturali, e gli acquisiti dall' esempio virtuosis-
„ simo del som. Pont. Clemente VIII. vostro zio. Ma se non posso ri-
„ promettermi tanto, voi non lasciate per questo di usar meco la per-
„ petua vostra magnanimità, e contento de' miei desiderii, continuatemi,
„ qualunque io mi sia, la vostra benevolenza: *Ego, si voluntatem*
„ *vires assequerentur, efficerem, ut homines intelligerent, qui sis,*
„ *et quantum te natura, quantum te Clementis VIII. Pont. max.*
„ *patrui tui exemplum erudierit. Sed, quando non is sum, qui id*
„ *possim, quod maxime vellem, tu is sis, qui es: idest, voluntate*
„ *mea contentus, animi tui perpetuam magnitudinem exerce: et me,*
„ *qualiscumque sim, in tuo aere esse patiare. Deus Opt. Max. Il-*
„ *lustriss. D. T. quamdiutissime felicem esse velit. Romae. Kal.*
„ *Decembris* 1593. *Illustriss., et Reverendiss. D. T. humillimus ser-*
„ *vus Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus.*

La dedica in vero fu segnata il dì 1. Decembre 1593.; il volume però per la consueta adagiatezza dello stampatore fu pubblicato nel seguente mese ed anno, cioè in Gennajo 1594. con questo frontispizio: *Missae quinque, quatuor, ac quinque vocibus concinendae auctore Ioanne Petro Aloysio Praenestino nunc denuo in lucem editae, liber sextus. Romae, apud Franciscum Coattinum*, 1694.

Un' altra sola edizione postuma ho io veduto di questo sesto volume di messe pe' tipi di Angelo Gardano in Venezia del 1596. in cui vi è aggiunta una sesta messa a 6. voci, intitolata *Ave Maria*, che forse lo stampatore procurossi da colui, che comprò le carte di Giovanni, come si dirà in progresso.

Li titoli delle cinque messe fatte imprimere dal Pierluigi, e dedicate al card. Pietro Aldobrandini, sono: *Dies sanctificatus — In te, Domine, speravi. — Sine nomine. — Quam pulchra es*, tutte a 4. voci; e, *Dilexi quoniam*, a 5. voci. Il merito di queste messe non è eguale. La messa, *Dies sanctificatus*, lavorata sopra le melodie del mottetto simile (il primo del lib. 1. dei mottetti a 4. voci) è veramente bella, come si disse a suo luogo, essere il mottetto: *dies sanctificatus.*

La messa, *In te, Domine, speravi*, un poco inferiore alla precedente nei pensieri, si distingue per le armonie. La messa, *Sine nomine*, dello stesso genere delle messe, *Breve, Iste Confessor*, *Aeterna Christi munera*, è bella, fluida, corrente, ed alletta gli esecutori, e gli uditori per modo, che lasciali sempre col desiderio di se. La messa, *Quam pulchra es*, veramente bellissima a vedersi per il maneggio perfetto dell' arte, quantunque consti di quattro sole voci; tuttavia procede in udirsi con maestà, e grandiosità solennemente solenne: si raffredda però talvolta, e non di rado; e cade con fastidio degli uditori, a motivo che l'ombre non sono sfumate, e troppo dista il colorito chiarissimo dalle mezze tinte quasi smorte, e dagli scuri taglienti. La messa a 5. voci, *Dilexi quoniam*, si canta anche al dì d'oggi nella nostra cappella, ed è fresca, verde, giovanissima, come appunto uscì dalla creatrice penna di Giovanni: le idee, o concetti, o melodie musicali sono, ogni volta che si ripete, così nuove, dignitose, e toccanti, che pajon proprio di questo secolo. Naturale, e dotta: facile, e grandiosa, sorpassa sovente la scala del bello, e si eleva al sublime. La messa in fine *Ave Maria* a 6. voci postuma, aggiunta dal Gardano nella sua edizione, è bella, e molto viva per il giro della modulazione. Ma passiamo all' ultima opera di Giovanni, che a momenti ci lascia.

Il cardinal Ferdinando de' Medici generosissimo mecenate di ogni maniera d'uomini scienziati ed artisti amava molto e stimava Giovanni Pierluigi, persona da non potersi ignorare in Roma: dappoichè le sue produzioni musicali formavano la delizia di quanti vi avevan buongustai della musica, fosse ecclesiastica, fosse di concerti da camera. Partissi da Roma Ferdinando alla morte del fratello Francesco avvenuta li 19. Ottobre 1587. (V. la nota 569.) e prese tosto il governo del gran ducato di Toscana. Nell' anno seguente 1588. rinunziò il cappello cardinalizio; e nel Febbrajo 1589. (non essendo mai asceso agli ordini sagri) celebrò per procura gli sponsali, e la dazione dell' anello con la principessa Cristina di Lorena figlia del duca Carlo, educata in Parigi presso sua zia Catarina de' Medici regina di Francia. Dal momento che Ferdinando si allontanò da Roma, fu solito il Pierluigi per l' antica sua servitù, e per il favore che il gran Duca sempre più mostrava alla mu-

sica (609) inviargli di tratto in tratto alcuna sua produzione di concerti, e n' ebbe mai sempre oneste ricompense. Non so qual nuova composizione fè Giovanni pervenire nelle mani del gran Duca sul bel principio del 1593. la quale essendo stata dalla corte molto gradita, gli attirò rallegramenti, ringraziamenti, ed un dono molto vistoso, cui peraltro non indicano le tante volte citate memorie a penna.

Sensibilissimo Giovanni alla generosità del gran Duca, divisò, che una nuova opera dedicata alla gran Duchessa gratificherebbe anche più il gran Duca, di quello che se nominasse al medesimo il suo lavoro: e siccome era nota al mondo la pia religiosità di Cristina, determinossi a porre in musica un volume di madrigali spirituali. In un secolo però in cui tutte le lire e sonore, e roche eran temperate a vezzeggiar le veneri, e gli amori, ben ardua impresa diveniva il reclutare un numero di madrigali sagri, e poetici da formarne un volume. Per buona ventura fra le divozioni dell' oratorio di S. Filippo si recitava una preghiera assai umile in varie strofe, o madrigaletti italiani alla Vergine SS., ricavata dai pregi, che si encomiano nelle sue litanie. Giovanni dopo la grave malatia del 1592. eravisi affezionato siffattamente, che avevala sempre nella mente e nella bocca, e molto gli giovava ad infervorargli lo spirito. Questa preghiera adunque risolvè di porre in musica: questa dedicò a Cri-

(609) Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici. In Firenze 1781. To. 3. pag. 192. *Devesi al buon gusto di Ferdinando, e dei soggetti della sua corte il raffinamento della musica, e tutte quelle scoperte, che gettarono i fondamenti del Teatro Italiano, e ne formarono la prima epoca.* Emilio dei Cavalieri, *fu il primo a metterla sulle scene, alternando con le ariette cantate il dialogo che gli attori pronunziavano naturalmente . . . Teneva il gran Duca stipendiato alla sua corte un numeroso coro di musici, fra i quali si distinguevano singolarmente* Iacopo Peri, *e* Giulio Caccini, *detto comunemente*, Giulio Romano . . . . *Ritrovato in tal guisa il* recitativo, *e adattatolo alla nuova forma del* dramma, *si eseguirono le* rappresentanze sceniche *tutte cantate, e ne riescì con ammirazione di tutti* l'opera Italiana, *spettacolo prima incognito, e che in progresso perfezionandosi ha fatto la passione degl' Italiani, e delle altre nazioni . . . Le corti di Spagna, e di Francia mosse dall' universale sorpresa fecero istanza al gran Duca di avere i suoi musici. La pubblica approvazione di questo spettacolo incoraggì* Ferdinando *a tener decorata la sua corte di un coro numeroso di musici, che nel canto, e nel suono superassero qualunque altra compagnia musicale d'Italia.*

stina di Lorena gran Duchessa di Toscana; questa fu l'ultima opera intera, che immaginò, e condusse al più alto grado di perfezione non l'Omero soltanto della musica, perchè Omero si stancò nell'*Odissea*; non il Virgilio soltanto della musica, perchè se Virglio perfezionò le *Georgiche* e la *Buccolica*, volle arsa per testamento l'imperfetta *Eneide*; ma il vero cigno del Parnaso, che, morendo addolcisce sempre più la sua voce (610), e solo è degno di cantare a se di per se la nenia esequiale.

Carmina jam moriens canit exequialia cycnus.

Così Ovidio *Metamor.* 14.
E Marziale *in Xeniis.*

Dulcia defectá modulatur carmina linguá
Cantator cycnus funeris ipse sui.

Ma via su, accenniamo alcuna piccola cosa del dolcissimo e lugubre canto di questo moribondo cigno; canto se non interamente proprio per essere dedicato ad una giovinetta bellissima, vivace, graziosissima, e che ancor non aveva compito il quarto lustro, com'era la gran duchessa Cristina di Lorena, proprio però sibbene e caratteristico di Giovanni, che logoro dalla fatica e dagli anni trovavasi immerso nella considerazione della falce, che a momenti il mieteva, e nel pensie-

(610) Chi brama accertarsi se propriamente convenga al mio Pierluigi il titolo di *Cigno canoro*, *arguto*, *sonoro*, *eccellente*, *e sublime cantore*, può consultar la dottissima dissertazione postuma di Tommaso Bartolini medico quant'altri mai erudito nella Danimarca, in cui troverà dimostrato con irrefragabili testimonianze non solo di antichi, ma eziandio di moderni autorevolissimi scrittori, e del medesimo autor della dissertazione, che i cigni cantano dolcemente, in specie nella primavera, e dolcissimamente poco prima di morire, come può sempre verificarsi là ove trovansene in abbondanza, ex. gra. nei fiumi della Norvegia, dell'Islanda, della Svezia, della Danimarca, della Scozia, nel Mar di Norvegia, nel Baltico, nell'Oceano Atlantico, ed anche non di rado alla foce del Tamigi. Il titolo della Dissertazione è il seguente: *Thomae Bartholini de Cycni anatome, ejusque cantu a Ioanne Iacobo Bewerlino in Academia Hafniensi olim subjecta, nunc notulis quibusdam auctior edita ex schedis Paternis a Gasparo Bartholino Thomae filio* 1668. *Ap. Dan. Paulli Regium Bibl. Literis Henrici Godiani, Regis et Academiae Typographi.*

ro della eternità o sempre trista, o sempre felice da cui invariabilmente era atteso.

Trenta sono le strofe, o madrigali di questa preghiera alla Vergine Maria posti in musica dal Pierluigi: e tutti trenta sono veramente belli, tutti sentimentati, tutti sublimi, non solo in complesso, ma eziandio in particolare, e dirò ancor per incisi. Li pensieri tutti nobili, facili, e grandiosissimi: gli accordi sempre nuovi e variati: la modulazione chiarissima, ricercatissima, inaspettata. Il condimento dell'arte e degli artifizi di un gusto finissimo e squisito, non servile, non pedantesco, non forzato, ma libero, fermo, magistrale: si sente, diletta, e non opprime, non confonde, non distrae. La imitazione delle parole serve in bilancia al sentimento dell' insieme di ciascun madrigale, e non perde di mira i varii concetti, ond' è formato. Se piange, tu per mia fè, non conterrai le lagrime: il cuor ti s'apre e balza, se animato dalla fiducia t'invita a gioire: ti provoca irresistibilmente i sospiri nella sua afflizione: ti fa impallidire nel lutto: e poco men che ti ritiri e gridi, se ti descrive il meritato luogo dell' eterna pena: quali mai impressioni egli vibrati al cuore, se aspira al cielo! E se ti mena seco nella fornace d' amore, più non ti sai distinguere, benchè innanzi eri ferro, da lui ch' è fuoco. Sono questi madrigali del preciso stil della Cantica; ma più vivo, più insinuante, più ricco: e superano di gran lunga li due due tomi di madrigali a 4. voci, ed il primo volume di madrigali a 5. voci dello stesso Pierluigi.

Oh! se il Bettinelli avesse pur conosciuto questa sola ultima opera di Giovanni, non sarebbe egli caduto in quelle tante goffagini, cui già confutammo nel cap. 11. della sez. 2. Anzi, cangiato sentimento e lingua, avrebb' egli sgridato tutti coloro, che di vili scrittori di zolfa ch' eglino sono, uomini senza cultura, senza genio, senza filosofia si arrogano audacemente il titolo, e l' autorità di maestri didascalici, e compositori, intimando loro così: tacete, tacete o turba di profani, voi non conoscete la musica, voi non conoscete questa scienza divina posta nell' ordine, nella simmetria, nella misura, la delizia della vita, il ristoro delle fatiche, la più possente sull' animo umano: la musica risorse purtroppo al pari ed in compagnia delle altre arti belle: la musica nel

secolo di Leone giunse con il disegno, con la pittura, con la scultura, al più alto grado di perfezione, e di sublimità: e questa musica così fatta è tuttora, e sarà sempre a dispetto della moda, e del trascorrer de' secoli verde, viva, giovanissima, degna di bella imitazione. Ma voi, miseri, quai cieche talpe sotterra, la ignorate, o non fia vostro cibo proporzionato. Venite, e vedete: voi quì troverete la musica stessa nel suo laboratorio rendervi ragione co' fatti de' suoi sublimissimi uffizi, cioè del suo imitare, dipingere, e ragionare. Eccovi in questo, ed in quel madrigale, (e quì additerebbe loro or uno, or l'altro), le grazie di Tiziano, la morbidezza del Correggio, la soavità di Fra Bartolommeo, la ricchezza del Veronese, l'esattezza di Guido: osservate là gli atteggiamenti, ed il nudo del Buonarroti, in quello le teste di Lionardo da Vinci, ed in questo la sublimità dell' Urbinate cui pare non sia lecito all' uomo di oltrepassare. Mirate anzi riunito a vantaggio dell' orecchio e del cuore in queste trenta composizioni ciò che non potè mai riunire nelle sue opere la pittura e la scultura; l'esattezza cioè, il finito di una miniatura o di un marmo nel piccolo, l'erculeo e per arte negletto nel grande: quì altronde gl' incisi di ciascun madrigale sono miniature di Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sono bambini di Rafaello e di Correggio, sono Veneri Medicee: ed insiememente ciascun madrigale per intero è il Giudizio di Michelangelo, la Trasfigurazione di Rafaello, il gigantesco Oceano della fontana di Trevi, il Nilo nel Museo vaticano, li colossi del Quirinale. Volgete là l'attenzione: e non sono eglino que' tratti gli epigrammi dell' Antologia, o di Catullo? E questi voli non seguono le odi di Pindaro, di Saffo, di Anacreonte, di Orazio? Eccovi le elegie di Tibullo, e di Properzio, e le eroidi di Ovidio. E se bramate vedere gli epici poemi di Omero, di Virgilio, di Dante, dell' Ariosto, e del Tasso, in questo madrigale, ed in quello voi ravviserete l' originalità del primo, il magistero del secondo, la dottrina del terzo, la giocondità del quarto, l'esattezza del quinto. Questa, questa è la musica: questa è quell' arte sicura, che unita alla poesia parla, dipinge, muove, rapisce. Se voi la dimenticaste, fu vostra colpa: specchiatevi in questi prototipi, e quinci imparerete ad imitar la natura. Si vede quì col precetto congiunto l' esempio, e si ve-

de ove questo sommo genio creatore, principe della musica ha creduto doversi con felice ardire allontanar dalle regole, e modificarle secondo i diversi caratteri che aveva da esprimere e rappresentare. Edificando su queste basi, cesseranno per una volta le stravaganze e il romore: e tornerà a vivere la musica imitatrice della natura, che dipingendo, e ragionando esprima le differenti passioni e sensazioni dell' animo.

Che se il Bettinelli privo di cognizioni didattiche dell'arte, e della scienza musicale con la scorta del solo orecchio, e delle filosofiche verità saprebbe, in udir questi madrigali, ridirne pur tanti pregi, conosco purtroppo, che a me converrebbe precisare alcuna cosa di più. Troppo lunga impresa peraltro sarebbe ella il voler quì esporre le bellezze e la sublimità di ciascun madrigale: e troppo odioso partito l'indicare le bellezze e la sublimità dell' uno o dell' altro di essi. Contentisi pertanto il lettore di ciò che n'è stato detto, e basterà quì aggiugnere che il P. Martini nel To. 2. del *Saggio Fondamentale* (611) riportando il madrigale decimo settimo,

Tu di fortezza torre, e torre eburna;

vi trovò nella sola corteccia bellezze squisite, e singolarissime, meritevoli di esser proposte ad imitarsi anche al dì d'oggi: ed il Dottor Burnei nel to. 3. della storia pag. 194. meditando sopra le armonie del madrigale undecimo.

Se amarissimo fele, e mortal tosco
Cibo mi fu dolcissimo e soave;
E mi fu il ciel sereno, oscuro e fosco;
E l'oprar ben, troppo nojoso e grave:
Stillante favo, hor, che l'error conosco
Dell' opre mie sì abominose e prave,
Dà, che se già viss' io di tosco, e fele,
Hor delle grazie tue mi sazi il mele.

(611) Martini. Saggio Fondam. To. 2. pag. 173. *Abbenchè siano da quasi due secoli, che morì il celebre autore di questo madrigale, ciò non ostante vive ancora*

meditando, dissi, sopra le armonie di cotal madrigale, restò sbalordito all'immensa forza della lor viva luce, non trovò concetti proporzionati a rilevarne i pregi, e contentossi di dire, ch'erano nuove affatto, e sconosciute al moderno contrappunto, e degne solo di chi seppe servirsi dell'arte per raggiugnere la natura.

Compito il lavoro, ne segna Giovanni la seguente dedica. *Alla serenissima Sig. Gran Duchessa di Toscana Sig. Pad.ᵃ Col.ᵐᵃ Coll' appresentare a V. A. S. il priego alla B. V. ridotto da me in musica, stimo io di non porgerle cosa mia, ma solo con honesta introduttione passare alla cognizione di lei, ed acquistandomi seco alcun possesso di servitù, dimostrarle parte di quell' affetto, che vive in me ardente verso la sua Regal Persona, conforme a' gran meriti della Serenissima sua famiglia di Lorena, ed al ceppo, dove ella è innestata dalla Serenissima casa Medici vero splendore ed ornamento dell' Italia. Così potessi io spiegare al mondo le singolari qualità, che risplendono nel serenissimo Gran Duca Ferdinando, come maravigliosamente godo della protezione di S. A., e con gran ragione spero dalla gran bontà, e magnanimità di V. P. di acquistarmi anche di lei il patrocinio, Di Roma, il primo giorno dell' anno* 1594. *Di V. A. S. — Umil.ᵐᵒ e Dev.ᵐᵒ servo Gio. Pierluigi Prenestino.*

Il Coattino incaricato della edizione non imitò questa volta il parto della elefantessa, ma prima del dì 20. Gennaio 1594. pubblicò l' opera con il seguente frontispizio: *Delli madrigali spirituali a cinque voci di Giovanni Pierluigi Prenestino maestro di cappella di S. Pietro di Roma libro secondo. In Roma, presso Francesco Coattino il* 1594. Tosto il Pierluigi invionne a Firenze varii esemplari alla gran Duchessa, al gran Duca, ad Emilio del Cavaliere (V. le note 215. 247. 248.) gentiluomo romano ispettor generale sopra tutte le arti e gli artisti introdotti di fresco nella Toscana, a Paolo Palazzelli romano direttore della

la di lui memoria nella mente di tutti, e singolarmente dei professori di musica non solo d'Italia, ma di tutta l' Europa, trovandosi sparse per tutte le principali cappelle le di lui opere per servigio di Chiesa... In questa seconda Par. esporrò alcuni di lui saggi di musica madrigalesca, affinchè dalla varietà degli stili di questo insigne autore possa ognuno, imitandolo, ricavarne singolare vantaggio, ec.

musica di corte, a Iacopo Peri, a Giulio Caccini, detto comunemente, Giulio Romano, e ad altri insigni virtuosi del duomo e di corte, da' quali n' ebbe lettere cordialissime di ringraziamenti e di congratulazioni, che furono l'ultima terrena consolazione, da cui fu momentaneamente sollevato il suo spirito lasso già ed abbattuto per un violento mal di punta, o pleurisìa, che minacciavagli imminente l'ultima amarissima divisione.

Avrebbe voluto Giovanni per la sua instancabilità, e per lo zelo vivissimo del pubblico bene, ond'era animato, far imprimere nel più breve spazio possibile le altre sue opere tuttora inedite: era però giunto il suo termine, e convenivagli a momenti partire per la casa della sua eternità. Ciò nulla ostante, ne' pochi giorui (e non furono più di circa dieci) che corsero dalla pubblicazione del volume dei madrigali alla sua ultima malatia, fec' egli imprimere dal medesimo Coattino il settimo volume di messe per dedicarlo forsi à Clemente VIII. L'uomo propose, e Dio altramente dispose. Giovanni infermò: la edizione, quantunque al termine, restò sospesa: e questo settimo volume di messe sarà la prima delle opere postume di Giovanni Pierluigi, che impresse vider la luce, siccome dovrem dire in progresso.



Capitolo VIII.

Ultima malatia di Giovanni Pierluigi, nella quale è assistito a ben morire da S. Filippo Neri. Morte. Trasporto solennemente funebre del suo cadavere alla basilica vaticana. Si discute se per privilegio, se per deposito, ed in qual cappella fu precisamente quivi sepolto. Il collegio dei cappellani cantori apostolici celebra le solenni esequie per l anima sua. S' indica il successore di lui nel posto di compositore della cappella pontificia, e nel magistero della cappella Giulia nella basilica vaticana.

Giovanni è in letto attaccato ferocemente da pleurisìa. Uno sfinimento totale di forze lo abbatte, ed indica, ahi! troppo manifestamente, il discioglimento della sua macchina. Se ne dà l' avviso al direttore del suo spirito S. Filippo Neri. Accorre il Santo pieno di carità, conforta il povero Giovanni, ne ascolta la confessione sagramentale, e lo prepara a ricevere il SS. Viatico.

Non prima del dì 26. Gennaio 1594. si pose egli in letto. Il dì 28. ricevè il sagramento della penitenza: il dì 29. la santa comunione, il dì 31. l'estrema unzione. L'amorevolissimo patriarca S. Filippo Neri siede instancabilmente accanto alla sponda del letto di lui suggerendogli con il suo cuore serafico i sentimenti di pietà e di divozione più proprii di quell' ora estrema.

Ansante Giovanni per la violenza del male chiama a se il dì 31. Gennajo Igino l' unico suo figlio che lascia: lo benedice da padre: gli dà i ricordi da padre cristiano: e chiude finalmente per attestato del medesimo Igino, come vedremo nel cap. seguente il suo dire così. « Figlio, vi lascio ancora molte mie composizioni inedite; e mercè la generosità degli attuali miei benefattori il P. Abbate di Baume, il card. Aldobrandini, e Ferdinando gran Duca di Toscana vi lascio con esse il denaro sufficiente per farle imprimere. Vi comando, che siano tutte stampate al più presto per gloria dell' Altissimo Dio, e per di lui culto ne' sagri tempii „. Gli ripete quindi la paterna benedizione, gli dà l' ultimo addio.

L' infiammazione, e la febbre si fan sempre maggiori. Passa Giovanni il dì 1. Febbraio in fervorose aspirazioni, e divoti colloquii suggeritigli dal santo suo confessore. Spuntano finalmente i primi chiarori dell' alba del dì 2. Febbraio 1594. mercoledì, festa della purificazione della madre di Dio Maria sempre Vergine; le cui lodi aveva egli poste in musica ne' trascorsi dì, e pubblicate con le stampe. Il santo suo confortatore accrescendo lo zelo, gli provoca il desiderio di andar a godere della festa, che in quel dì si farebbe in cielo ad onore della regina degli angeli, e de' santi. Raccoglie il moribondo Giovanni Pierluigi gli ultimi spiriti: e sì, risponde, *che ardentemente lo bramo, così Maria la mia avvocata me lo impetri dal suo divin figliuolo*. Appena profferite cotai parole, presentissimo a se stesso, pieno di tranquillità e di fiducia nelle misericordie del Signore rende placidamente il suo spirito a Dio suo creatore, e vola, come giova sperare, per l' intercessione della Vergine madre di Dio, e per le preghiere del santo suo confessore S. Filippo Neri, nel luogo felice dell' eterno canto, della beatitudine eterna. Così le citate memorie a penna, cui risponde il diario MS. della nostra cappella di Ippolito Gamboccí, segretario del collegio nell' anno 1594. *Mercoledì 2. Febbrajo 1594. questa mattina il sig. Giovanni Pierluigi eccellentissimo musico, nostro compagno, et maestro di cappella in S. Pietro passò di questa a miglior vita*.

In pochi accenti ci disbrigheremo dal Torrigio, e dal Cecconi, che vogliono morto il Pierluigi fin dalli 2. Febbraio 1593. *Gio. Pierluigi Palestrina, gran compositore di musica, maestro di cappella di questa basilica il quale morì d'anni* 65. *a dì* 2. *di Febraro nel* 1593. così il Torrigio (*Le Sac. Grotte vatic. pag* 166) da cui l'ha copiato il Cecconi, che scrive: *Si acquistò il nostro Pierluigi una gloria immortale presso il mondo tutto. Ed essendo passato da questa all' altra vita li* 2. *Febbrajo* 1593. *di sua età* ec. (Stor. di Palestrina pag. 344). Ora ci dica l' uno, e l' altro, come potè egli esser morto Giovanni Pierluigi li 2. Febbrajo dell' anno 1593. se in Agosto dello stesso anno 1593. dedicò al Pad. Antonio Abbate di Baume li due libri di offertorii? Se in Ottobre dello stesso anno 1593. diede alle stampe li due libri di litanie della B. Vergine? Se in Decembre dello stesso anno 1593. no-

minò al card. Pietro Aldobrandini il lib. 6. delle messe? Se sotto il dì primo di Gennajo del seguente anno 1594. dedicò a Cristina di Lorena gran Duchessa di Toscana il priego in madrigali italiani a Maria Vergine posto in musica a 5. voci (V. il cap. precedente)? E se il diario del 1594. afferma sotto il dì 2. Febbrajo, mercoledì, esser lui morto in quella mattina? Così similmente non merita di essere atteso l'*Obiit IV. Idus Februarii* 1594. ossia *morì li* 10. *Febbrajo* 1594., che leggesi nell'antica tavola esistente sopra il ritratto del Pierluigi nell'archivio della nostra cappella: poichè sarebb'egli morto di giovedì, e non di mercoledì, come attesta il diario sopraccitato. Si può pertanto affermare, che l'error del Torrigio fu forse error di stampa: che l'error del Cecconi fu solita mancanza di chi ciecamente copia: e che l'error della iscrizione del nostro archivio fu dell'amanuense, il quale in luogo, di *IV. Nonas*, scrisse *IV. Idus.*

La nuova della morte di Giovanni Pierluigi si pubblicò a un tratto per tutta Roma più che se fosse egli stato o grande per nobiltà di natali, o distinto prelato di corte, e non v'ebbe ordine di persone, che commosso non ne sentisse acerbissimo dispiacere. Quando la virtù sodamente maschia eleva un artista al grado di eccellente singolarità, mai non è contraddetta dalla pubblica opinione. Intanto si ordinò dall'erede il trasporto del cadavere per la sera stessa 2. Febraio 1594. ad ore 23.

Prima però di accennare questo lugubre trasporto vuolsi premettere, che, essendo stato Giovanni fino alla sua morte maestro della cappella Giulia nella basilica vaticana, aveva abitato, e trovavasi il suo cadavere nella casa del ginnasio di essa cappella, la quale abitazione, come abbiam veduto altrove (612) era situata al Sud del quadriportico

(612) V. la nota 545. ove abbiamo accennato, che la casa del ginnasio della cappella Giulia era situata accanto al quadriportico della basilica antica. Chi bramasse pere il sito preciso di essa casa, abitata fino alla demolizione della basilica vecchia dal maestro della cappella Giulia, può consultare il Ciampini nell'Op. *De sacris aedificiis a Costantino M. constructis*, ove nella tav. IX. sotto la lettera *F* è indicata la casa ridetta, ed alla pag. 36. così se ne parla. *In Tab. VII. Ichnographica tit. L. signat locum secundae porticus ad dexteram ingredientium, sive ad aquilonem, cujus longitudo erat*

dell' antica basilica, che corrisponderebbe attualmente fra la cappella del Battesimo, la porta per cui si sale al campanile, ed il portico. In conseguenza apparteneva il cadavere alla parrocchia di S. Pietro. Inoltre essendo stato Giovanni fin che visse compositore della cappella pontificia, e riconosciuto come aggregato al collegio dei cappellani cantori apostolici, ed innestato nel loro ruolo, dovevano giusta la costumanza di que' tempi i medesimi cappellani cantori accompagnare il suo cadavere alla tomba, e cantare nella chiesa l' assoluzione prima che si seppellisse. *Mortuo cantore* (così il cap. 29. *de cantore mortuo* della costituzione della nostra cappella) *R. D. magister, sacrista, cantores omnes, cappellani, clerici, scriptores, et custos librorum accedere debent ad locum, ubi mortuus est cantor, et praecedente magistro cum sacrista, cantores, et alii secundum eorum antiquitatem bini bini post corpus ire debent, et ubi sepelitur decantare in cantu figurato illud R.* Libera me Domine. *Et idem dicendum est de magistro, sacrista, cappellanis, et clericis, et qui praesens, vel excusatus non fuerit, punctabitur in carolenis duobus* (613).

All' ora pertanto indicata tutte le persone interessate in questa associazione si radunarono nella basilica vaticana, donde uscendo, estrassero il cadavere di Giovanni Pierluigi dalla casa del ginnasio della cappella Giulia, e con il seguente ordine s'incamminarono per i borghi del-

palmorum ducentorum quinquaginta, et sex, ad mensuram longitudinis atrii; latitudo vero palmorum quadraginta, et unius, et habebat columnas tredecim cum suis capitulis corinthiis, et fornicibus, loco peristyliornm; extrinsecus vero totidem parastratas lateritias, contra columnas positas, cum suis fornicibus aequali spatio, inter columnas, contra se invicem collocatas, et è regione, se respicientes, parietesque, et tectum similiter sustinentes ... Ex altera parte sinistrorsum, meridiem versus tertia aderat porticus ejusdem formae, ac altera in conspectu ut in Tab. VII. lit. K designatur, et in Tab. IX. lit. P. indicantur reliquiae ipsius porticus. Ejus reliquae partes, novorum aedificiorum constructionibus occupatae fuere; nam lit. L. denotat Oratorium Archiconfraternitatis SS. Corporis Christi, sub Paulo III. erectae, F Gymnasium capellae Iuliae, G. Domum Altaristae, H. ostiumo ducens in atrium Archipresbyteratus, I. sepulchrum Othonis II. Imper. etc.

(613) Questo costume di andare appresso al cadavere del collega defonto si trova in uso fino al 1630. come può vedersi nella nota 469.

la città leonina. Due confraternite con buon numero di sacerdoti, ed il parroco precedevano la bara contornata da torcie. Seguivano immediatamente mons. Fra Agostino Molari di Fivizano sagrista, e precettore di S. Spirito in Sassia con a lato Cristiano Ameyden fiammingo, maestro della cappella apostolica in quest' anno 1594. Venivano in seguito a coppia li cappellani cantori Pietro Bartolomucci da Picinisco; Paolo de Magistris da Fumone; Ippolito Gambucci da Gubbio; Vincenzo Musatti bolognese; Agostino Martini romano; Gio. Maria Nanini di Vallerano; Orazio Crescenzi napolitano; Gio. Battista Martini d'Aversa, canonico di quella cattedrale; Arcangelo Crivelli bergamasco; Tommaso Benigni romano; Giovanni Sanchez di Siviglia; Diego Vasquez di Siviglia; Paolo Facconio mantovano: Luca Orfeo da Fano; Orazio Malvezzi romano; Giuseppe Bianchi fiorentino; Stefano Ugerio cremonese; Leonardo Crescenzi bolognese; Gio. Luca Conforti calabrese; Orazio Griffi romano, Pietro Montoya di Castiglia; Francesco Spinosa di Leone: Antonio Manni di Ferrara (non intervennero Alessandro Merlo romano; e Francesco Soto di Langa, perchè erano giubilati). Venivano appresso i due cappellani delle messe Mario Corona, e Pietro Alamanni. Seguivano li due chierici della cappella Vincenzo de Gratis, e Matteo Argenti. Dopo questi un solo scrittore Gio. Luigi Mercato (l' altro scrittore Luca Orfei era fra i cantori, aggregatovi per contralto), ed il custode dei libri Gio. Paolo Pellegrini.

Fin quì la pompa funebre era decorosa, ma per niun modo straordinaria. Così associavansi tutti i nostri colleghi defonti. V' era stato però in dietro l' esempio, che tutti gli scultori, architetti, e pittori di Roma accompagnarono al sepolcro nella stessa basilica vaticana il cadavere di Bramante Lazari famosissimo architetto (614); ed il mio Pierluigi famosissimo musico fu accompagnato similmente da tutti i compo-

(614) Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti di Giorgio Vasari corrette da Gio. Bottari. To. 2. *Vita di Bramante da Urbino*, pag. 50. *Visse Bramante anni settanta, ed in Roma con onoratissime esequie fu portato dalla corte del Papa, e da tutti gli Scultori, Architetti, e Pittori. Fu sepolto in S. Pietro l'anno* 1514.

sitori, cantori, e sonatori di Roma, i quali si posero in bell' ordinanza dopo il custode dei libri della nostra cappella. *Il cui corpo* (così il Torrigio le sac. grotte vat. pag. 166.) *fu portato intorno a Borgo da tutti i musici di Roma accompagnato*.

Se poi la musica è veramente l'arte bella, la più possente sull'animo umano: e se veramente il Pierluigi fu l'Omero, il cigno, il principe della musica, fia ben dovere, che ora cel mostrino quanti in Roma furon tocchi dalla perfezione e sublimità delle sue musiche imitatrici della natura. E sì, che il mostrarono. Dopo tutti i musici veniva in fine un' immensa moltitudine di popolo che non ha esempio: tutti i ceti, tutte le classi di persone, ecclesiastici, nobili, plebei a capo chino seguivano il feretro compiangendo la perdita di tant' uomo; e rendevano questo nuovo tributo al nuovo incomparabile genio della più bella fra l'arti belle. *A ventiquattro hore fu portato il di lui cadavere in S. Pietro accompagnato non solo da tutti li musici di Roma, ma anco da una moltitudine de populo*: così Ippolito Gambocci testimonio oculare nel suo sopraccitato diario MS. della nostra cappella. Se si debbe prestar fede alla tradizione: sei mille persone e più dolenti accompagnarono il cadavere del Pierluigi alla sepoltura.

Con l' ordine descritto girò questa lugubre associazione per la città leonina, o vogliam dire per i borghi. Giunta dentro la basilica vaticana, i nostri colleghi cantarono a tenore della costumanza il responsorio, *Libera me Domine*. Eccone l' attestato d' Ippolito Gambocci nel suo diario MS. *Secondo il nostro solito, conforme alle nostre costituzioni cantammo il responsorio, Libera me Domine*. Dietro queste parole non so quanta fede meriti il Torrigio, che scrive loc. cit. *Et a tre cori li fu cantato a cinque voci un Libera me Domine da lui composto*. Chi formò questi tre cori? Non li cappellani cantori apostolici, i quali non eran tanti da dividersi in tre cori. Non la caterva dei musici di Roma che andava confusa di compositori, cantori, e sonatori, e che fu nell' ingresso della basilica sempre più disordinata. Ove si cela mai il, *Libera me Domine* a 5. voci composto dal Pierluigi, se il di lui, *Libera me Domine* inedito, che conservasi nella nostra cappella è a quattro voci? Terminato il canto del *Libera* cessò la sagra funzione; ed a suo tem-

po fu quivi sepolto il cadavere chiuso in una cassa, entro la quale al dir del Torrigio loc. cit. fu posta *una lama di piombo*, *in cui furono intagliate queste parole*

IOANNES PETRVS ALOYSIVS PRAENESTINVS
MUSICAE PRINCEPS (615).

Giovanni Pierluigi è sepolto nella basilica vaticana. Fu ciò per privilegio, o per consuetudine di que' tempi? Fu sepolto per deposito in luogo appartato, o nelle sepolture comuni? Avanti a qual cappella precisamente fu sepolto? Tre dubbi, che quì la inesattezza di varii scrittori mi suscita, dello schiarimento de' quali non debbo defraudar i lettori.

Andrea Adami nelle *Osservaz.* pag. 174. laddove parla del Pierluigi afferma che, *fu seppellito il di lui corpo in S. Pietro*; *e che privilegio così cospicuo era ben dovuto alla singolarissima virtù di sì grand' uomo*. Dietro l'Adami hanno asserito il medesimo varii altri scrittori, copiandosi al solito l'un l'altro, compresovi il modernissimo Sig. Avv. Luigi Cecconi che nomino a cagion d'onore, nella breve *Memoria di Gio. Pierluigi da Palestrina*, ove pag. 10. scrive: *Fu il suo cadavere collocato nella basilica vaticana*. *Fu dunque reputato degno di essere con tanti uomini sommi*. Sia detto però in buona pace di chiunque così vuole. Come a' moderni tempi il merito musicale del Pierluigi, benchè esimio non sarebbe sufficiente a far quivi seppellire il di lui cadavere (616); co-

(615) Il P. Abb. Gerbert nell' Op. *De cantu*, *et musica sac.* To. 2. pag. 342. scrive: *Memoriae Corelli statua in Vaticano posita dicitur cum epigraphe*: CORELLI PRINCEPS MUSICORUM. La fama però questa volta ha riferito al P. Gerbert il falso. Non fu nel Vaticano, non in luogo alcuno di Roma innalzata al Marchese Corelli la statua; ma solo nella chiesa di S. Maria ad Martyres, detta la Rotonda, gli fu eretto il busto (oggi vedesi nel Museo Capitolino) con quella iscrizione, che tuttora si vede, ch'è stata da noi riportata alla nota 504., ed in cui non v'è affatto il titolo di *Musicorum Princeps*. Usano sì gli oltramontani di questo titolo con molta prodigalità; ma in Roma, per quanto io mi sappia, mai non è stato tributato a verun altro, fuori che al Pierluigi.

(616) Oggi si seppelliscono nella basilica vaticana i soli sommi Pontefici. I regnanti se per caso muojono in Roma, vi si seppelliscono d'ordine pontificio. Se alcun cardinale richiede nel testamento di esservi sepolto, convien prendere il permesso dal sommo

sì a'tempi in cui egli morì, non vi voleva altra condizione per esser sepolto nella vaticana basilica, che di appartenere alla parrocchia di S. Pietro. Ma il Pierluigi avendo abitato nella casa del ginnasio della cappella Giulia, a lato del quadriportico al Sud, era stato prossimo alla basilica e nel circondario della parrocchia: perciò il suo cadavere fu quivi sepolto, come vi si seppellivano i cadaveri di tutti coloro pe' quali militava la stessa ragione. Si osservino per un momento i libri parrocchiali de' morti esistenti tuttora nell'archivio della basilica, e mostratimi gentilmente dal più volte lodato Sig. D. Giuseppe Guerrigi attuale archivista, e vi si vedrà essere stati sepolti in S. Pietro il servidore, l'oste, la lavandaja, il facchino, il vignajuolo, l'artiere, e così ogni ceto di persone. A cagion d'esempio: il primo libro che quivi sussiste incomincia dall'anno 1543. *Anno 1543. Liber mortuorum Parochiae s. Petri de urbe inceptus die prima Ianuarii 1543.. . . . A di 14. Ottobre 1568. Pietro Palafreniere del Card. Alexandrino sepulto alla cappella nova . . . A dì 10. Decembre 1569. N. figlio di Pietro Antonio fornaro sepulto alla cappella nova . . . . . A dì 12. Decembre 1569. N. moglie di Agostino Ortolano sepulta alla cappella nuova . . . . A dì 8. di*

Pontefice. Li canonici, i benefiziati, ed i chierici benefiziati si seppelliscono nei respettivi cimiterii sotto la sagrestia, fuori della basilica. Tutte le persone della parrocchia di S. Pietro sono tumulate nella Chiesa di S. Michele, e Magno. Non fu però sempre così. Ne' tempi bassi fino all'ultima demolizione della basilica vecchia eseguita sotto Paolo V. vi si seppellivano indistintamente anche tutti i parrocchiani, e le sole persone del capitolo avevano le loro sepolture nella cappella della Madonna, detta, delle febbri, i canonici però l'ebbero un tempo anche in S. Petronilla. Per gli antichissimi tempi fu varia la costumanza. Nel secolo sesto vi volle nell'anno 523. la licenza di Papa Ormisda, e di Trasamondo Preposto, o Arciprete per seppellirvi un cotal Pietro, tribuno de' giuochi pubblici, o de' teatri, e Giovanna sua moglie; e simile permesso vi volle di Papa Giovanni III. nell'anno 563. per tumularvi Marcello, Suddiacono del sesto rione, siccome consta per due lapidi esistenti nelle grotte vaticane, e riportate dal Torrigi pag. 92. al 95. Laddove nel secolo quinto era lecito per fino di comperarsi nella basilica la sepoltura, come si rileva dalle lapidi riportate dal medesimo Torrigio pag. 95. al 97. in una delle quali si vede, che Dulcito, ed Eutichete, notari della chiesa romana, e Pietro soddiacono del primo rione, nel 414. e così similmente in un'altra Giovanni Alicense, nel 496. si comperarono, essendo ancor vivi, il luogo nella basilica vaticana, ove alla lor morte esser sepolti.

Gennaro 1570. *Lucrezia moglie di Benedetto Oste sepulta alla Cappella nova . . . . . A di* 14. *Febraro* 1570. *Iacomo Mulattiere da Ferrara sepulto alla cappella nova . . . . A di* 17. *Aprile* 1570. *Francesco da Monte Pulciano Fornaciaro sepulto alla cappella nova . . . A di* 6. *Settembre* 1575. *Flaminio figliolo de Pasquino Rappezzatore sepulto alla cappella nova ; ec. Il libro terzo incomincia dall' anno* 1577. *Liber defunctorum a die prima Ianuarii anni* 1577. *usque ad* 1599. . . . . *A di* 23. *Agosto* 1580. *Madonna Lucrezia moglie di messer Gio. Pierluigi da Penestrina mastro di cappella di S. Pietro sepolta alla cappella nova . . . A di* 13. *Settembre* 1580. *Berrettino Guido oste appresso l'osteria della stella sepolto a S. Gregorio . . . . A di* 21. *Giugno* 1581. *Gregorio figlio d' Igino Pierluigi da Penestrina sepolto alla cappella nova . . : . A di* 9. *Agosto* 1581. *Messer Alexandro Barrè cantore di N. S. Sepolto alla cappella nova . . . . . A di* 16. *Agosto* 1581. *Angelo figlio di Angelo Pierluigi da Penestrina sepolto alla cappella nova . . . . A di* 24. *Ottobre* 1581. *Aurelia figlia già di messer Angelo Pierluigi da Penestrina sepolta alla cappella nova. . . . . A di* 23. *Aprile* 1584. *Messer Gio. Luigi de Episcopis cantore di N. S. sepolto alla cappella nova . . . . A di* 14. *Marzo* 1591. *Carlo Castrica milanese sepolto alla cappella di S. Tomasso in S. Pietro . . . . A di* 21. *Giugno* 1591. *Settimia figliuola di Messer Igino Pierluigi da Pelestrina sepolta alla cappella nova* : ec. Dopo questa irrefragabile prova di fatto, non essendo a me lecito di millantare onori falsi ed indebiti elogi, conchiudo: è certo adunque, che il Pierluigi fu sepolto nella basilica vaticana non per alcun privilegio, ma solo perchè vivo abitò, e morì nella casa del ginnasio della cappella Giulia nel circondario della parrocchia di S. Pietro.

Veniamo al secondo dubbio. Lo stesso Adami, loc. cit. seguìto similmente da varii scrittori afferma, che il cadavere del Pierluigi fu sepolto in S. Pietro, non nelle sepolture comuni, ma *per deposito,* ossia appartatamente: ed in prova del suo dire reca la testimonianza dell' archivio vaticano. *Tutto questo si trova notato nell' archivio del capitolo di S. Pietro con queste parole*. „ *A di* 2. *Feb.* 1594. *Messer Gio. Lui-*

„ *da Palestrina maestro di cappella di S. Pietro sepolto alla cappel-* „ *la nova per deposito* „. Pover' uomo! Quanto grosso farfallone ei tolse ad occhi veggenti! La testimonianza da esso recata, ma non interamente, è tratta dal libro 3. de' morti esistente nell' archivio della basilica. Convien peraltro sapere, che in ogni particola di defonto si nota nei libri ridetti de' morti della parrocchia quanta cera introitavasi, e cosa si esigeva per la sepoltura, detta allora *deposito*. Così si legge alla particola soprarriferita dell' oste Berrettino, *Torce quattro, e per deposito—baj.* 75. Alla particola del Barrè, *Torce cinque, e per deposito—baj.* 75. Alla particola del de Episcopis, *Torce quattro; e per deposito — baj.* 75. Alla particola di Pietro palafreniere, *Torce dui* (due) *e per deposito — baj.* 70. Alla particola del figlio di Antonio fornaro, *per deposito — baj.* 30. Alla particola della moglie di Agostino ortolano, *per deposito — baj.* 50. Alla particola di Lucrezia moglie dell' oste Benedetto, *per deposito — baj* 50. Alla particola di Giacomo mulattiere *per deposito — baj.* 20. Alla particola di Francesco Fornaciaro, *per deposito* = *baj.* 70. Alla particola del Castrica, *Torce ventiquattro, per deposito — baj.* 0. cioè: niente, ed in altri luoghi si trova: *per deposito nihil*, ovvero: *per deposito* — ✳ e simili, affin d' indicare, che non si era essatta cos' alcuna per la sepoltura. Quanto poi alle persone appartenenti alla basilica, o al Rev. capitolo per costume non si soleva prender niente, non cera, non sepoltura: e perciò tanto alla particola di Lucrezia moglie di Giovanni, quanto alle particole di Gregorio, di Angelo, di Aurelia, e di Settimia figli respettivamente de' figli di Giovanni si legge, *per deposito.*—0. Con di più da notarsi, che alla morte dell'anzidetto Angelo figlio di Angelo Pierluigi accadde un equivoco: opinò l' archivista, che si dovessero alla parrocchia le torcie, e le segnò al libro: *Torcette quattro bianche, e per deposito — baj.* 0: Si conobbe però, che essendo il defonto nipote di Giovanni, non doveva per consuetudine cos' alcuna, onde notò appresso le seguenti parole: *Errore delle quattro torce bianche, quali non si hebbero.*

In non dissimil maniera avvenne alla morte di Giovanni Pierluigi. Avendo egli appartenuto alla basilica come maestro della cappella Giulia, la parrocchia non ebbe cera, non ebbe denari per la sepoltura.

E ciò fu indicato nel libro, segnando: *per deposito* = ✳. Eccone la particola intera, che trovasi la prima in fronte alla pag. 169. a tergo del lib. 3. de' morti, contrassegnata nel margine con una mano, che l'indica, e la fa notare. *A dì 2. Febraro 1594. Messer Gio. Pierluigi da Penestrina mastro de cappella di S. Pietro sepolto alla cappella nova per deposito* — ✳. Cioè non si diede la *cera* alla parrocchia, non si pagò la *sepoltura*. L'Adami non curò l'*asterisco*, o *stelletta*, e scrisse erroneamente essere stato il Pierluigi *sepolto per deposito*. Poteva pur egli l'Adami chiarirsi della forza di quell'*asterisco* in più luoghi. Poteva eziandio leggere nella pag. preced. 168. del medesimo lib. 3. in cui termina l'anno 1593. la somma de' morti, e dell'introito della parrocchia, vi avrebbe veduto: *Denari delle sepolture o depositi*, e si sarebbe ricreduto del suo equivoco: eccone le parole: *Summa summarum anni 1593. Morti sepolti per amor di Dio alla Madonna della Febre, et alla cappella nova sono n.° 121. Torce haute dalli depositi di detti morti n.° 203. denari delle sepolture o depositi scudi* 40. 65. Poteva in fine l'Adami osservare per un momento nei libri medesimi le particole dei defonti tumulati *fuori di parrocchia* in altre chiese della città, le quali si incontrano quasi ad ogni pagina, ed avrebbe veduto, che ancor per quelli si esigeva in S. Pietro e cera e danari per il deposito, e sarebbesi viemaggiormente accertato che per deposito intendevasi la sepoltura. Così nel lib. 1. si legge. *A dì 24. Genn. 1548. Morse el Rdo. messer Bernardo Pauli fiorentino cantor del Papa, sotterrato alla Minerva, per il deposito Iulii sei, e cinque torce che l' ebbe messer Benedetto.* Nel lib. 3. *A dì 3. Agosto 1583. Marino Lupi cantor del Papa morse nella parocchia di S. Celso, sepolto a S. Salvator de Lauro, torce tre, per deposito—bai:* 75. ec. Egli però l'Adami contento di aver trovato la parola *Deposito* non si curò d'altro, e ne formò un falso elogio, cui a me non è lecito di seguire. Conchiudo pertanto, che Giovanni Pierluigi fu sepolto nella sepoltura comune della cappella nuova; ed il parroco affin d'indicare, che non ebbe *cera*, non ebbe *danari* per il di lui *deposito*, ossia per la di lui *sepoltura*, poichè era Giovanni appartenuto alla basilica come maestro della cappella Giulia, scrisse nel lib. *per deposito* ✳

Passiamo a discutere il terzo dubbio. In qual cappella cioè precisamente fu sepolto il cadavere di Giovanni Pierluigi. Dubbio non così facile ad esser disciolto come li due precedenti, ma per la lontananza de'tempi, e per la negligenza degli scrittori alquanto avviluppato. Tuttavia mi studierò di chiarirlo co' più sodi argomenti di verità.

Siccome abbiamo sopra riferito dal libro 3. de' morti esistente nell' archivio della basilica vaticana alla pag. 169. a tergo, il cadavere di Giovanni Pierluigi maestro di cappella di S. Pietro fu sepolto alla cappella nuova. Questo è un punto fisso e sicuro, di cui non si può dubitare. Il parroco, che così scrisse nel libro non aveva motivo da ingannare, non occasione da ingannarsi. Cotal denominazione peraltro sì vaga ed indeterminata ne lascia il dubbio, qual fosse poi questa nuova cappella, trattandosi massimamente di un'epoca, in cui il Vaticano era sossopra, parte demolito, parte cadente, parte rinnovato, e niente compito. Di più vuolsi avvertire, che la denominazione di *cappella nuova* incomincia nei libri ridetti alla pag. 178. a tergo del libro 1. de' morti, come segue: *A dì* 14. *Ottobre* 1568. *Pietro palafreniere del card. Alexandrino sepulto alla cappella nuova*. Questa è la prima volta che ne' detti libri de' morti della basilica vaticana si legge la *cappella nuova*, e così poi si trova sempre notata in seguito. Dunque convien fissare secondariamente, che il cadavere di Giovanni Pierluigi fu sepolto nelle tombe della cappella, che si diceva *nuova* per antonomasia già fin dal 1568. Resta pertanto a vedere qual cappella della basilica vaticana potesse giustamente dirsi nuova fin dall' indicato anno 1568.

Incominciata la nuova fabbrica del tempio vaticano da Giulio II. nel 1506. secondo il disegno di Bramante, fu divisa in due parti da un gran muro traverso la chiesa già esistente, e minacciante rovina. Delle ventidue colonne (617) che quattro volte parallelamente ripetute forma-

(617) Veggasi la carta ienografica della basilica vaticana impressa la prima volta da Tiberio Alfarani chierico beneficiato, ed archivista della stessa basilica con il seguente titolo: *Almae urbis divi Petri veteris novique templi descriptia. Tiberii Alpharani hieracensis authoris. Romae, an. Dom.* 1590. *Natalis Bonifacius sibenicensis incidebat. Dicata Kal. Decembr.* 1589. *Evangelistae Pallotto S. R. E. praesbytero cardinali, Sixti V. prodatario, basilicae principis apostolorum archipresbytero, novique templi*

pote il cardinal Alessandro Farnese, con altri cardinali, il Rev.mo capitolo, e la confraternita del SS.mo Sagramento, tutti fecero a gara per aggiugnere decoro a questa cappella esistente, com' è detto, nella basilica vecchia, e fuori del muro traverso divisorio. Assunto quindi al sommo pontificato Gregorio XIII. sostituì al Vignola l' architetto Giacomo della Porta, e questi innalzò finalmente secondo l' idea di Michelangelo Buonarroti la prima cappella nella basilica nuova, dentro, e prossimamente al muro traverso divisorio. Questa cappella si è la *gregoriana*. Nel 1578. vi fu trasportata l' immagine di Maria SS. detta *del soccorso*; e nel 1580. il corpo di S. Gregorio Nazianzeno.

Fermiamoci quì. Nel lib. I. de' morti della parrocchia di S. Pietro all' anno 1568. si incomincia a nominare la *cappella nuova*, nelle tombe della quale si seppellirono i cadaveri dei defonti della stessa parrocchia. Ora la prima cappella edificata nella basilica nuova si è la *gregoriana* nel pontificato di Gregorio XIII. (619) il cui lavoro non

perornatum, aereisque columnis, marmoreisque lapidibus circumseptum, stucco, picturis, et emblematibus exornatum, plurimis luminibus, magnisque indulgentiis condecoratum pro Ss. Eucharistiae Sacramento honorifice ibi continendo, et conservando, ejusdem Pauli III. sum. Pont., et Alexandri Farnesii ejus nepotis; nec non reverendissimi capituli sancti Petri, et fabricae praefectorum, et nonnullorum etiam S. R. E. cardinalium, et nobilium confratrum societatis ejusdem Ss. corporis inibi tunc noviter erectae, impensis.

(619) Chi dubitasse, che la cappella gregoriana di S. Maria del soccorso, nella cui edificazione Gregorio XIII. impiegò più di ottanta mille scudi fosse la prima cappella eretta nella basilica nuova, consulti l' opera del Sindone, chierico beneficiato, ed archivista della stessa basilica intitolata: *Altarium, et reliquiarium Ss. basilicae vaticanae descriptio historica*, ed alla pag. 14. leggerà: *Quare cum sacellum gregorianum fuisset primum omnium in nova basilica absolutum atque perfectum, maxime decuit, etc.* E così l' altra opera intitolata: *della sacrosanta basilica vaticana di S. Pietro in Vaticano libri due. Roma Salvioni* 1750. dedicata dall' anzidetto Raffaele Sindone, ed Antonio Martinetti al sommo Pont. Benedetto XIV. ed alla pag. 139. num. 2. leggerà. *Abbiamo narrato nel principio di questo libro, che il Pontefice Gregorio XIII. con i marmi nel pavimento, con gli stucchi dorati nella volta, e colla nuova fabbrica della cupola, che, a differenza delle altre sino ad ora descritte, è di figura rotonda, ha nobilitata questa cappella, la quale prima d' ogni altra è stata ridotta a perfezione nella nuova basilica.*

fu incominciato prima del 1573. e non fu ultimato se non nel 1578. Dunque non può questa essere la cappella chiamata *nuova* nel libro ridetto fin dall' anno 1568. E così similmente non può esser verun'altra cappella della basilica nuova, poichè la gregoriana fu la prima, che quivi si edificò. Altronde fra tutte le cappelle decrepite della basilica vecchia, la sola cappella de' SS. Simone e Giuda per il trasporto quivi fatto del SS. Sagramento, fu abbellita, decorata, rinnovata. Dunque la cappella nuova nella quale fu sepolto il Pierluigi, fu la *cappella dei SS. Apostoli Simone e Giuda, e del SS. Sagramento*, esistente nella basilica vecchia fra la quinta e la sesta colonna, poichè essa è l'unica, che potè dirsi fin dal 1568. *nuova*, per essere, rinnovata di fresco dal pontificato di Paolo III. fino al pontificato di San Pio V.

Nasce quì un nuovo dubbio. Il Torrigio, chierico benefiziato di S. Pietro, battezzato il giorno 12. Marzo 1585. e morto li 17. Giugno 1649. in conseguenza contemporaneo del Pierluigi nell' opera delle *Sagre Grotte Vaticane* edizione 2. pag. 165. e seg. parlando della cappella de' SS. Apostoli Simone e Giuda situata fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia, passa a dire, che li corpi dei due ridetti SS. Apostoli furono trasferiti dal sommo Pontefice Paolo V. nella basilica nuova all' altare dedicato al loro nome, *davanti al quale stà sepolto Gio. Pierluigi Palestrina gran compositore di musica*. Ora, se il Torrigio, che potè con gli occhi suoi veder trasportare e tumulare il cadavere di Giovanni (poichè nel 1594. aveva già nove anni, ed apparteneva alla basilica) afferma, che Giovanni Pierluigi sta sepolto nella nuova cappella de' SS. Simone e Giuda della basilica nuova, come fu egli tumulato nella cappella nuova de' medesimi santi della basilica vecchia?

A discioglimento di questo nuovo dubbio convien sapere, che fuori dell' antica basilica al Sud v' erano due tempii rotondi situati precisamente nella spina di mezzo del circo neroniano al Nord dell' obelisco. Il tempio inferiore o più prossimo all'obelisco, detto, *Matris Deûm*, o *della madre degli Dei*, fu dedicato in onore di Maria SS., detta, *delle febbri*: il superiore detto, *di Apolline*, o *del Sole* fu da S. Paolo I. dedicato in onore di S. Petronilla. Questo tempio di S. Petronilla fu in-

cluso nel disegno della nuova fabbrica da Bramante affine di rendere la punta del lato sinistro al Sud della croce greca, a cui voleva ridurre la nuova basilica distante dal centro, che aveva fissato nella confessione de' SS. Apostoli, come le punte degli altri tre lati. Nel demolir questo tempio vi fu aperto nel mezzo un ampio sepolcro, ove quasi in cimiterio furono trasportati tutti i cadaveri ed ossa, che si trovarono nei moltissimi sepolcri della porzione della basilica, che pian piano si demoliva. Attestano questo fatto due scrittori gravissimi. Mons. Ciampini indica il lavoro di cotal cimiterio là ove parlando del tempio di S. Petronilla (620) dice: *Tota Ecclesia B. Petronillae solo aequata, in nova Basilica inclusa fuit, fornicibusque pavimentum ejusdem basilicae sustinentibus concamerata, et Christifidelium sepulcris addicta*. Tiberio Alfarani chierico benefiziato, ed archivista della basilica vaticana nella descrizione della basilica vecchia e nuova (V. la nota 617.) che fece imprimere nel pontificato di Sisto V., cioè molto prima che morisse il Pierluigi, attesta il trasporto già seguìto al detto cimiterio di tutti i cadaveri ed ossa trovate nei diversi sepolcri della basilica demolita, dicendo sotto il n.° 161. *Sacellum S. N.* (una delle cappellette esistenti già nel tempio di Santa Petronilla) *ubi ossa e diversis sepulcris eruta congesta sunt*; e sotto il n.° 163. *Sacellum S. N.* (altra cappelletta come sopra) *ubi congesta sunt ossa veterum sepulcrorum*.

Questo primo trasporto di cadaveri ed ossa nel sepolcro formato nella demolizione del tempio di S. Petronilla accadde circa il 1520. Compito il trasporto, fu chiuso il sepolcro, ed i cadaveri di coloro, che morivano nella parrocchia di S. Pietro eran tumulati nelle sepolture della basilica vecchia, come già poco in dietro abbiam detto.

Nel pontificato di Gregorio XIII. fu ultimata la prima cappella della basilica nuova, ossia la Gregoriana. Nel pontificato di Clemente VIII. la cappella Clementina, dirimpetto alla Gregoriana, che fu dedicata ad onore del Santo Dottore e Pontefice Gregorio Magno. Quindi si pose mano a tutte le altre cappelle della nuova basilica. Intanto morto

(620) Ciampini. *De sacris aedificiis* pag. 88. sect. 2. *De iis quae extabant in ecclesia S. Petronillae Virginis, in templo Apollinis* pag. 89. num. 162., 163.

Clemente VIII., e Leone XI. che regnò soli ventisei giorni, fu assunto al sommo pontificato Paolo V. Questi con il consiglio del sagro collegio degli EE. cardinali ordinò, che senza togller niente al disegno di Michelangelo, ed a tutto ciò che era stato compito nella nuova riedificazione, vi si aggiugnesse sotto la stessa idea anche la porzione dell' antica basilica, detta allora, *basilica vecchia*: e così il sagro tempio vaticano non presentasse la forma di *croce greca* come aveva disegnato Bramante; ma si riducesse di nuovo, com' era stato per gli antichi tempi, in forma di *croce latina*. Emanò il decreto della demolizione di tutto il residuo dell' antica basilica; ed accrebbe quante più potè mani d' opera, perchè si ultimassero le cappelle, e gli altari minori della basilica nuova. Intanto fece trasportare il SS. Sagramento dalla cappella de' SS. Simone e Giuda posta fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia (innanzi alla quale era stato sepolto nel 1594. il cadavere del Pierluigi) alla cappella gregoriana, donde poi Urbano VIII. lo trasferì nella cappella contigua, ove anche oggi si adora. E tostochè fu compito il lavoro dell' altare di mezzo della gran navata trasversa, o crociera della nuova basilica al sud, ossia a mano sinistra di chi entra nella basilica, ove era stato anticamente il tempio di S. Petronilla, ed ove erano state tumulate circa il 1520. tutte le ossa trovate ne' sepolcri della basilica che si demoliva, vi fece trasportare solennemente i corpi dei SS. Apostoli Simone e Giuda: la qual traslazione dei ridetti SS. corpi dalla loro cappella esistente fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia, nel nuovo altare della basilica nuova dedicato in onore de' medesimi SS. Apostoli, fu eseguita il giorno 27. Decembre 1605.

Nell' occasione pertanto di ultimare il lavoro di questo nuovo altare della *basilica nuova* da dedicarsi in onore de' SS. Apostoli Simone e Giuda, fu trovato sotto, e innanzi al medesimo un altro grandissimo vano, e sepolcro vuoto. Ed in questo sepolcro d'ordine dello stesso Paolo V. furono di mano in mano trasportati tutti li cadaveri ed ossa, che si trovarono nei molti sepolcri della *basilica vecchia*, la quale fu in poco tempo demolita, per aggiugnere tutto quello spazio al nuovo edifizio. Udiamone la testimonianza del soprallodato Ciampini nel luo-

go anzidetto. *Ubi vero praedictum erigebatur sacellum* (per trasportarvi i corpi de'SS. Apostoli Simone e Giuda) *sepulcrum repertum fuit, in quo penè innumera fidelium cadavera* (621) *e basilicae antiquae loculis, et ex ecclesiis adjacentibus eruta, condita fuere.*

Ed eccoci alla soluzione dell'ultimo dubbio insorto. Come cioè il cadavere del Pierluigi sepolto nella cappella nuova della basilica vecchia, stia poi sepolto nella nuova cappella de'SS. Simone e Giuda della

(621) Se è vero, che *pene innumera fidelium cadavera e basilicae antiquae loculis eruta*, furoo racchiusi e tumulati avanti l'altare nuovo de' Ss. Simone e Giuda, torni l'Adami e ci dica essere stato *privilegio cospicuo* aver la sepoltura nella basilica vaticana. A suo tempo il concedo: ne' tempi bassi: ed a' tempi del Pierluigi, lo nego. E con simile distinzione conviene intendere le parole del Torrigio, il quale nella edizione 2. delle sue *grotte vaticane* alla pag. 543. e segg. ponendo le *cose tralasciate da aggiungersi*, vuole che alla pag. 430. si aggiunga essere state *cinque* le porte dell'antica basilica all' Est: la prima dal canto del palazzo pontificio, ch'era detta, *porta guidonea*: la seconda, che aveva nome, *romana*: la terza, cioè quella di mezzo, che dicevasi, *argentea*: la quarta, che chiamavasi, *ravenninna*: e la quinta, che si diceva, *del giudizio*, o, *de' morti*, *perchè per quella si portavano li defonti a seppellire nella basilica, non tutti però, ma alcuni particolari di licenza del Pontefice*. Cioè dire: quando nacque il Torrigio, per la *porta del giudizio* si portavano indistintamente tutti li defonti appartenenti alla parrocchia di S. Pietro a seppellire nella basilica: quando egli scriveva, dopo la demolizione intera della vecchia, e la edificazione della nuova basilica si portavano per quella, non tutti, ma alcuni particolari di licenza del Pontefice (V. la nota 616.). Che anzi a comprovare sempre più la quantità prodigiosa di cadaveri trovati nella demolizione della basilica vecchia voulsi aggiugnere, come al dir del Ciampini (de sacris aedificiis) non fu sufficiente a contenerli nemmen la seconda vastissima sepoltura, o cimiterio, innanzi alla cappella de' Ss. Apostoli Simone e Giuda, ma in fine convenne aprire (pag. 91. num. 173.) *sub altare majus novae basilicae* uno spazioso *poliandrio* (ben diverso dagli altri due poliandrii innanzi alla confessione, uno antico a mano destra ova riposavano i corpi di molti santi Pontefici: l'altro a mano sinistra scavato nel 1545. (pag. 54. num. 11.) *ubi sanctorum omnium per basilicam quiescentium corpora, e loculis propriis eruta, conderentur*) e fu riempito ancor esso di ossa e di cadaveri: *pluribus sepulchris* (pag. 91. num. 173.) *in hujus templi demolitione disjectis, cadaverum ibi jacentium ossa, in polyandrium sub altare majus novae basilicae, fuerunt translata*: lo che aveva il lodato Ciampini già annunziato pag. 74. num. 106. parlando del cadavere del sommo Pont. Paolo II., che, *apud B. Petri principem aram ea parte, ubi jacet inscriptio* „ Polyandrium: hic congesta sunt ossa plurimorum „ *humatum fuit*.

basilica nuova. Trasportati i corpi de' SS. Apostoli Simone e Giuda dal loro altare situato fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia nel nuovo altare a loro onor dedicato nella basilica nuova si incominciò a demolire tutto il sito. Si vuotarono le sepolture quivi esistenti, e tutti i cadaveri ed ossa, che vi si trovarono, fra le quali v'erano anche le ossa di Giovanni Pierluigi sepolto in essa cappella fin dall' anno 1594. furon trasportate nel sepolcro vuoto trovato nell'antico tempio di S. Petronilla, quando si compì l'altare per consagrarlo ad onore de'SS. Apostoli Simone e Giuda. Onde avvedutamente il Torrigio, loc. cit., non disse *davanti al quale fu sepòlto Gio. Pierluigi da Palestrina* ma sibbene: *davanti al quale stà sepolto*. Cioè, il cadavere del Pierluigi sepolto già nella cappella nuova della basilica vecchia, fu a' tempi di Paolo V., quasi dodici anni dopo insieme con tutti gli altri cadaveri ed ossa esistenti nelle sepolture della basilica vecchia, trasportato nel sepolcro avanti all'altare nuovo de'medesimi SS. Apostoli Simone e Giuda nella basilica nuova: e stà quivi sepolto.

Nè voglio io già, che il lettore deferisca punto alle mie parole. Furono, sì furono nella demolizione della basilica vecchia trovati molti e molti cadaveri ed ossa non solo nella sepoltura della cappella de'SS. Simone e Giuda posta fra la quinta e la sesta colonna, ma eziandio nelle sepolture esistenti fra gli altri intercolunnii intorno alla medesima cappella. Segno chiaro, che quivi più che altrove erano le sepolture per depositarvi i cadaveri dei defonti della Parrocchia di S. Pietro. Eccone la testimonianza di Giacomo Grimaldi bolognese, chierico benefiziato, ed archivista della basilica vaticana nel pontificato di Paolo V. testimonianza tratta da una di lui opera MS. esistente nell'archivio di essa basilica, che intitolò *Instrumenta authentica* ec. in cui descrisse minutamente la storia della demolizione della basilica vecchia eseguita sotto i suoi occhi, ed il trasporto de' corpi dei santi dagli antichi ne'nuovi altari della nuova basilica, rogandone egli stesso, come pubblico notaro gli strumenti respettivi, *Nota*, sono sue parole (622) *quod*

(622) Instrumenta autentica ec. Iacobi Grimaldi presbyteri bononiensis, sacrosanctae basilic. vatican. clerici beneficiati, archivista archivii dictae basil., ac sacelli

immediate subtus tabulam marmoream, ubi haec corpora (SS. App. Simonis et Iudae) *quiescebant, inventa sunt ossa aliorum duorum corporum satis vetusta intra locum laminis etiam marmoreis septum, quae inde elevata, et in capsa lignea condita Illmus. D. Cardinalis Cusentinus* (Evangelista Pallotta) *Archipresbyter retrò Altare, quo superiora corpora transferri debebant, reponi mandavit. Notandum etiam, quod duo illa corpora primo inventa impresserant vestigia aliqua formae corporis quod fortasse evenire potuit, quia ibi posita fuerunt adhuc recentia, et dum caro consumebatur, reliquit signa illa, quae in marmore apparebant, insuper in aliquibus aliis intercolumniis erant huiusmodi tumbae, seu loca cum corporibus suis.*

Sciolto, per quanto parmi, sufficientemente ogni dubbio, giova conchiudere. Il cadavere di Giovanni Pierluigi fu sepolto il dì 2. Feb. 1594.

SS. Processi et Martiniani perpetui capellani, publici apostolica auctoritate notarii in archivio romanae curiae descripti. Fol. 20. *Die lunae 26. Decembr. anna 1605. Pauli V. P. M. anno I. Indict.* 3. *Elevatio corporum SS. Simonis et Iudae app. de sepulcro sub altari veteris basilicae. Cum die prima Octobris anni 1605. dissecratum fuisset vetustissimum altare SS. App. Simonis et Iudae situm inter majores columnas quintam scilicet et sextam mediae navis, a sinistra ingrediendo vaticanam basilicam, praesentibus, etc.... apertum fuit sepulcrum, in quo quiescebant ex veteri traditione corpora eorumdem sanctorum. Sublato autem altare quod quatuor parvis fulciebatur columnis immediate sub eo ad planum pavimenti ecclesiae erat tabula marmorea longa palmis novem, lata palmis quatuor semis, circumdata fascia viridi serpentini lapidis, qua elevata, apparuit alia tabula marmorea ejusdem ferè magnitudinis cum duobus annulis ferreis. Ea summota, visa fuerunt sacra corpora in ossa redacta, quae longaeva vetustate satis consumpta cernebantur....... sacellum hoc S. Christi corpori postea dicatum, Paulus III. P. M. nobili pictura manu Perini de Vagia, columnis duabus magnis vitineis intortis, metallis, atque marmoribus eleganti architectura ornavit. Cum vero in novum templum saeculo jam recurrente inchoatum, reliqua parte veteris basilicae ruinam minante, Pauli V. P. M. jussu, fuissent Ss. Eucharistiae Sacramentum, et VII. altaria translata, et inibi missarum celebratio, ac divinorum afficiorum cultus cum populi frequentia ordinatus. Volens idem Ss. Dominus noster, ut aetherei janitoris corpus plurium sanctorum, quorum corpora in hac basilica quiescunt, corona circumdaret, in primis transferri mandavit corpora Ss. App. Simonis et Iudae, etc.* E qui si racconta nel MS. il trasporto solenne, seguito il dì 27. Decembre 1605. In una nota poi marginale scritta con inchiostro rosso, fol. 23. si legge quanto è stato riportato di sopra.

nella basilica vaticana, non per privilegio, ma perchè di quella stagione vi si seppellivano indistintamente tutte le persone appartenenti alla parrocchia di S. Pietro: fu quivi sepolto non per deposito, non in avello, non in sarcofago, non in monumento, non in urna, ma nelle sepolture comuni, e solo nella cassa per attestato del Torrigio gli fu posta una lama di piombo con l'iscrizione: *Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Irinceps:* fu sepolto nella sepoltura della cappella de'SS. Simone e Ginda esistente fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia, cappella che dicevasi nuova, perchè fu incominciata a rinnuovarsi quando sotto Paolo III. vi fu trasportato il SS. Sagramento, cappella, che oggi corrisponderebbe in parte nel pilastro della navata di mezzo, che divide la cappella della presentazione al tempio di Maria Vergine dalla cappella del coro; ed in parte sotto l'arcone di rimpetto alla cappella ridetta della presentazione al tempio. Nel 1606. allorchè fu demolita la basilica vecchia d'ordine di Paolo V. il di lui cadavere senza essere riconosciuto o notato, fu tolto di quivi, e confuso con tutti gli altri quasi innumerabili cadaveri, trovati nelle varie tombe della medesima basilica vecchia, fu tumulato in una sepoltura nel lato sinistro al Sud della gran navata trasversa, o crociera della basilica nuova, avanti l'altare nuovo di mezzo dedicato già nel 1605. ad onore dei SS. Apostoli Simone e Giuda, ove tuttora riposa, e quivi attende la resurrezione de' morti. Ma torniamo in cammino.

Si prescrive nella costituzione della nostra apostolica cappella rinnovata da Paolo III. per l'incendio di tutte le carte seguito nel sacco di Borbone, al cap. 29. sopraccitato *de cantore mortuo* (ap. Gerbert in op. *Scriptores Eccles. de Mus.* to. 3. pag. 389.) che il salario del mese in cui uno muore, si dia agli eredi; e se il defonto non ha eredi si distribuisca per limosina a' poveri in suffragio dell' anima sua. *Salarium mensis in quo moritur, habeant haeredes, si sint, alias detur pauperibus pro ejus anima*: che il camerlengo della cappella ritenga presso di se il salario del mese seguente: *Salarium mensis sequentis capiat tunc temporis abbas:* e che in un giorno da stabilirsi ad arbitrio degli eredi, ovver del collegio, si celebri una messa cantata di *Requiem* in suffragio del defonto: e sia cura del camerlengo di comprar

co' danari del ridetto salario due torcie da ardere sopra il sepolcro, quattro fiaccolotti da porsi sopra l'altare, ed una candela per ciascun cantore, affine di tenerla accesa per tutto il tempo della messa: il residno del salario sia distribuito giusta l'antica costumanza fra i cantori participanti. *Dum placuerit haeredibus, vel cantoribus celebrabuntur exequiae, et de illo salario idem abbas emet torcias duas ponendas super sepulcrum, et faculas quatuor super altare, et candelam unam pro quolibet cantore, comburendam per totam missam: residuum verò distribuatur, ut moris est, inter cantores participantes.* Tutto ciò fu religiosamente eseguito dal nostro collegio per riguardo del defonto Giovanni Pierluigi.

1. Igino Pierluigi figlio ed erede di Giovanni si recò dal camerlengo della cappella Tommaso Benigni romano, e riscuotè il salario di Febbrajo, come vedesi nel nostro archivio dalla sua ricevuta: *Io Iginio Pierluigi ho ricevuto per messer Giovanni mio padre defonto il mese de Febraro* 1594.

2. Il dì 14. Febbrajo per risoluzione collegiale fu cantata in S. Pietro la messa di *Requiem* in suffragio dell'anima di Giovanni. Ed eccone l'attestato del segrerario del collegio Ippolito Gambocci nel suo Diario MS. *A dì* 14: *Febr.* 1594: *Questa mattina habbiamo fatto l'esequie per la felice memoria del Sig. Gio. Pierloisei da Palestrina eccellentissimo musico, et nostro compagno iu S. Pietro nella cappella gregoriana. Il Signor Vincentio de Gratis contò la Messa, il Sig. Mario Corona l'Epistola, et il Sig. Mattheo Argenti l'Evangelio. Tutti li nostri compagni sono stati presenti, ecetto il Sig. Alessandro Merlo et il Sig Francesco Soto, che sono giubilati.* E quì giova avvertire, che le due torcie da ardersi sopra la tomba, furon poste effettivamente nella cappella del SS. Sagramento, e de' SS. Apostoli Simone e Giuda fra la quinta e la sesta colonna della basilica vecchia fuori del muro traverso divisorio. La messa non si potè quivi cantare, per non disturbar l'uffiziatura del Rmo. capitolo, stante che la cappella ridetta de' SS. Simone e Giuda stava quasi a contatto con la cappella Sistina, ossia con la cappella del coro, avendo noi di sopra esposto, che ambedue queste cappelle erano al Sud della basilica: la cappella del coro stava die-

tro la settima, ottava, e nona colonna, e la cappella de' SS. Simone e Ginda fra la quinta e la sesta colonna. Altronde poi tanto il Rmo: capitolo vaticano, quanto il nostro collegio avevano l'uffiziatura quotidiana, ed incominciava sia l' uno sia l'altro alla medesima ora, siccome prescrive la ridetta nostra costituzione al cap. 43. *De divino officio celebrando in dicta capella per eosdem cantores, et collegium*; ove si legge: *Imprimis Clerici campanarii in mane per horam post ultimum sonum campanae S. Petri tenentur sonare campanellam palatii, et tempore sonitus campanellae omnes cantores obligati sunt intrare cappellam ... et indui cottis . . . ac unus sopranorum hebdomandariorun cantorum incipiet secretè Pater noster, etc., et deinde altà voce: Domine labia mea aperies*; etc. Onde il canto degli uni avrebbe disturbato il canto degli altri, e perciò fu celebrata questa messa di *Requiem* nella cappella di S. Maria del soccorso, detta gregoriana, esistente al Nord della nuova basilica al lato opposto della cappella del coro, e dentro il muro trasverso, che divideva la basilica vecchia dalla nuova.

3. Il camerlengo della cappella Tommaso Benigni nel dì 5. Marzo 1564. pagò ai colleghi il salario del mese di Marzo; e rivalutosi di quanto aveva speso per le due torcie, pe'quattro fiaccolotti, e per le candele a ciascun cantore, distribuì il residuo ai participanti, e toccarono a ciascun cantore bajocchi settantadue, e quattrini due. Così lo attesta il lodato Gambocci nel diario MS. *A dì 5. Marzo. Questa mattina il Sig. Thomaso ha pagato il mese di Marzo, ed ha fatta la distribuzione delli denari, che sono avanzati per far l'esequie alla bona memoria del Sig. Gio. da Palestrina, ed è toccato sette giulii, e dodici quattrini per uno*. Vuolsi poi aggiugnere: che nel diario stesso sotto il dì 28. Marzo si legge un piccolo disturbo insorto fra i colleghi a motivo di questa distribuzione. Il camerlengo escluse dalla ripartizion dell' anzidetto residuo li due giubilati Merlo, e Soto, che non intervennero alle esequie del Pierluigi. Essendosi pertanto il Soto recato al servìgio la mattina dei 28. Marzo per assistere alla prima prova delle lamentazioni, lagnossi in capitolo del camerlengo: disse, che per immemorabile antica costumanza i giubilati avevan sempre percepito siffatti residui, e che pretendeva di esserne reintegrato. Il collegio ac-

cettò l'istanza, e rispose, che dopo aver udito il camerlengo, ed esaminato l'affare, si sarebbe risoluto per la giustizia ciò che fosse di dovere. Il Soto però non rinnovò la petiziome, e l'affare restò sopito.

A compimento di questo capitolo si debbono indicare i due successori di Giovanni Pierluigi; uno nel posto di compositore della cappella apostolica; l'altro nella carica di maestro della cappella Giulia nella basilica vaticana.

Fin dal risorgimento della musica, e dell' adottazione del canto armonico figurato e misurato nella cappella apostolica, v'ebbe quivi mai sempre fra i colleghi eccellentissimi compositori, siccome ne abbiamo in varii luoghi di queste memorie indicati i nomi più famosi. Il primo ad essere eletto, e dichiarato compositore della cappella medesima fu Giovanni Pierluigi, per oracolo sovrano del som. Pont. Pio IV. (V. sez. 2. cap. 9.). Nè mal s'appose quel sapientissimo Papa. Il principe della musica doveva appartenere alla prima delle cappelle musicali. L'Omero dei compositori, compositore doveva essere della cappella apostolica. Di presente il Pierluigi ha pagato con la morte alla natura il suo debito. La cappella pontificia però non contenta di avere il massimo de' compositori, conta attualmente anche fra i cappellani cantori non pochi compositori di prim'ordine: Cristiano Ameyden fiammingo; Giovanni Maria Nanini di Vallerano; Arcangelo Crivelli bergamasco; Orazio Griffi romano; Agostino Martini romano; e per il canto madrigalesco alla moderna Gio. Luca Conforti calabrese. Pare ben giusto che a siffatti cantori non si debba preferire anzi nemmen accoppiare un estraneo compositore; e che cotal posto, come nacque con il Pierluigi, così abbia cessato con esso di vivere. In tal guisa appunto affermò essere avvenuto Antimo Liberati nella let. responsiva ad Ovidio Persapegi pag. 24. dicendo: *Il medesimo Palestrina in premio della detta messa* (Papae Marcelli) *fu costituito da quel Pontefice* (Paolo IV., leggasi però Pio IV.) *compositore perpetuo della cappella pontificia: dignità che mancò nella detta cappella con la mancanza della sua persona*. Non fu però egli così. Felice Anerio romano (V. la nota 463.) già scolaro del Pierluigi e di Gio. Maria Nanini, attuale maestro del collegio inglese in Roma, compositore di vaglia, e nello scrivere ad

otto voci per quella stagione di merito singolare, seppe introdursi nella grazia del card. Pietro Aldombrandini. Questi, appena morto il Pierluigi, lo elesse suo maestro, e direttore dei concerti di camera: e, per l'influenza che aveva sopra l'animo del som. Pont. Clemente VIII. suo zio, gli fece conferire il posto di compositore della cappella apostolica.

Conobbe peraltro il card. Aldombrandini, che il far ricoprire il posto di compositore della cappella da una persona fuori del collegio, a fronte di tanto valorosi compositori, ch'erano quivi, e segnatamente di Giovanni Maria Nanini, già maestro dello stesso Anerio, e che superava per fama e per verità di tante opere, date alla pubblica luce, tutti gli altri compositori viventi, avrebbe recato disturbo non piccolo al collegio dei cappellani cantori apostolici, i quali non avrebbero comportato tanta ingiuria, e si sarebbero di leggieri opposti a siffatta elezione; onde maneggiò destramente l'affare così.

Nella mattina della Domenica solenne delle Palme 3. Aprile 1594. quando i cantori apostolici sono più occupati dal seguito della laboriosa funzione, e più abbattuti dalla lunga fatica, fece in un punto di pausa salire improvvisamente sul coro il suo maestro di camera Luca Cavalcanti, il quale a nome del cardinale, e d'ordino del Papa, disse in capitolo, che sua Beatitudine si era degnata di eleggere messer Felice Anerio nel luogo del defonto Giovanni Pierluigi; che era stata al medesimo assegnata la stessa provvisione; e che gli era stata già pagata la prima mensilità: Quindi sua signoria Illma. pregava il collegio, che si fosse compiaciuto di accettarlo in detto posto di compositore; e che in un foglio, in cui tutti i colleghi si sottoscrivessero, fosse di presente scritto l'attestato di siffatto loro contentamento. Che fare a tal intimo? Il card. Pietro Aldobrandini era troppo potente: si spacciava l'ordine espresso del Papa: si dorava la pillola con un, *Si prega*, *che compiacciansi di accettarlo*. Il collegio digrignò i denti, inghiottì il boccone, e rispose, che si farebbe ciò che sua signoria Illma. comandava. Fu all'istante sul tamburo scritta la fede dell'accettazione, vi si sottoscrissero tutti i colleghi presenti, e fu consegnata al ridetto Cavalcanti, che si ritirò dal coro. Proseguì intanto la sagra funzione. Nell'atto che terminava, eccoti Felice Anerio sul coro. Si presenta al col-

legio d' ordine di sua signoria Illus. il cardinal nipote, rinnova la notizia, che il Papa gli ha conferito il posto di compositore della cappella occupato già dal defonto Giovanni Pierlugi, e ringrazia i colleghi della grazia compartitagli, con averlo accettato in voce ed in iscritto nel divisato posto. Il maestro della cappella Cristiano Ameyden avvedutosi dell' orditura e della trama interruppe quì l' Anerio, e conoscendo, che non era più tempo di querele, o di rimostrauze con viso imponente gli disse: giacchè ella è il compositore, ci lusinghiamo almeno, che vorrà impegnarsi di comporre alcuna cosa di buono per eseguirsi in tanto augusto luogo, quanto si è questo: al che avendo l'Anerio risposto, non mancherò di farlo con diligenza, tosto l'Ameyden il congedò e disciolse il capitolo. Questo aneddoto si riferisce dal segretario del collegio Ippolito Gambocci nel diario MS. con le seguenti parole. *A dì 3. Aprile 1594. domenica delle Palme. Hanno cantato il Passio, il R. S. Arcangelo Crivelli, il Testo, il R. S. D. Stefano Ugerio, il Cristo: et io Ippolito Gambocci, le Turbe. Questa medesima mattina venne in cappella di Sisto IV. nel coro il Sig. Luca Cavalcanti mastro di camera, o cameriere secreto dell' Illmo. et Rmo. card. Aldobrandino nepote di N. S., et disse al collegio da parte del detto Illmo. cad. Aldobrandino, che il Papa aveva fatto gratia a messer Felice Anerio del luoco, che aveva la bona memoria del Sig. Gio. Pierluigi da Palestrina, et che lo aveva accettato per compositore della cappella, et che già aveva cominciato ad aver la provisione: E però detto Illmo. pregava il collegio, che lo volesse accettare in detto loco, et che fussero contenti tutti de far una fede di questa ammissione. Et se ben da alcuno fu resposto, che questo non era solito, e che al Sig. Gio. de Palestrina non fu fatta questa fede; nondimeno fu detto dal maestro, et dalla maggior parte che erano lì, che se faria quanto sua signoria Illma. comanda. Di poi la messa, la medesima mattina, comparve messer Felice Anerio in cappella nel medesimo coro, et ringratiò il collegio dei Sig. cantori della gratia, che gli avevano fatta di averlo accettato, siccome anco Nostro Sig. l' aveva accettato nel loco del Sig. Gio. da Palestrina. Et il Sig. maestro di cappella lo pregò, che se im-*

pegnasse de componere qualche cosa di bono per cantar nella cappella: e lui rispose, che non mancaria con ogni diligenza.

Quello però che non accadde alla morte del Pierluigi, si verificò alla morte dell' Anerio. Il nostro collegio dopo esso non ha mai più avuto altro compositore; ed in tutte l' età per opera di colleghi, valentissimi compositori ha saputo conservare a se stesso l' antica gloria di essere a qualunque uopo sufficientissimo: cosicchè in esso e per esso unicamente e si conservano le genuine tradizioni della scuola Romano-Prenestina, e si rinnuovano le produzioni veramente belle del genere osservato alla palestrina.

Quanto poi al successore dato a Giovanni Pierluigi nel magistero della cappella Giulia (623) vuolsi premettere, che il Rev.mo capito-

(623) Ultimo elenco promesso dei maestri della cappella Giulia nella basilica vaticana. (Veggonsi le note 109., e 440). Ho ricavato questo elenco da monumenti impressi ed inediti; e l' ho verificato nei libri MSS. tanto dei decreti, quanto del censuale della lodata basilica per favore del gentilissimo Sig. D. Giuseppe Guerrigi archivista.

Maestri de' Putti.

Gennajo 1539. Giacomo Arkadelt fiammingo, a tutto Novembre 1539. In Decembre 1540. fu aggregato nel collegio dei cappellani cantori pontificii.

Decembre 1539. Rubino a tutto Decembre 1545. passò quindi a S. Giovanni in Laterano nel 1548.

Gennajo 1545. Gio. Battista Basso a tutto Febbrajo 1547.

Marzo 1547. *Domenico Ferrabosco* a tutto Gennajo 1548. e passò maestro in S. Petronio di Bologna.

Febbrajo 1548. Francesco Roselli a tutto Febbrajo 1550. (Vedi la nota 45.) passò quindi in S. Giovanni in Laterano nel 1572.

Gennajo 1550. Rubino (V. sopra all' anno 1539.) la seconda volta a tutto Agosto 1551. passò quindi a S. Maria Maggiore nel Settembre 1553.

Maestri di Cappella.

Settembre 1551. Giovanni Pierluigi da Palestrina, a tutto Decembre 1554. fu aggregato in Gennajo 1555. nel collegio dei cappellani cantori pontificii: donde escluso, come ammogliato, passò a S. Giovanni in Laterano nell' Ottobre 1555. quindi servì la basilica liberiana dal 1. Marzo 1561. a tutto Marzo 1571. e tornò per la seconda volta al Vaticano in Aprile 1571. come appresso.

lo vaticano ordinò, che si pagasse all' erede figliuolo di Giovanni tutto intero il mese di Febbrajo. Onde nel libro MS. delle quietanze dell'

Gennajo 1555. Giovanni Animuccia fiorentino, la cui anima volò già al cielo per attestato di S. Filippo Neri, a tutto Marzo 1571.

Aprile 1571. Giovanni Pierluigi da Palestrina, la seconda volta: a tutto li 2. Febbrajo 1594.

12. Marzo 1594. Ruggero Giovannelli di Velletri, a tutto Marzo 1599. fu aggregato li 7. Aprile 1599. nel collegio dei cappellani cantori pontificii.

26. Aprile 1599. Stefano Fabbri seniore, a tutto Settembre 1601., prese quindi servigio in S. Giovanni in Laterano nel 1603.

2. Marzo 1602. Asprilio Pacelli, chierico della terra di Vasciano diocesi di Narni, passò poco dopo alla corte di Polonia, ove morì nel 1623. di anni 53. Il Pitoni nelle memorie MS. de' compositori così ne parla: *Morì in Varsavia, e fu sepolto in s. Giovanni, dov' è il suo deposito con l' effigie di marmo nella colonna in faccia al pulpito con la seguente iscrizione: D. O. M. Excellentis viri Asprilii Pacelli itali de oppido Vasciano Dioec. Narnien. qui professione musicus, eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate omnes ejus artis coaetaneos superavit, antiquiores aequavit, et serenissimi atque victoriosissimi principis D. D. Sigismundi III. Poloniae, et Svecorum regis capellam musicam toto christiano orbe celeberrimam ultra viginti annos mira solertia rexit, eadem sacra majestas regia ob fidelissima obsequia hoc benevolentiae monumentum poni jussit. Desiit die IV. Maii An. Domini MDCXXIII. anno aetatis LIII.*

1. Gennajo 1603. Francesco Suriano romano: fu giubilato con l' intera paga, attesa la sua avanzata età li 23. Giugno 1620.

23. Giugno 1620. Vincenzo Ugolini di Perugia fu sostituito con l' intera paga al Suriano giubilato: rinunziò ai primi di Febbrajo 1626.

16. Febbrajo 1626. Paolo Agostini di Vallerano, già maestro di S. Lorenzo in Damaso: morì in Settembre 1629.

8. Ottobre 1629. Virgilio Mazzocchi di Civita Castellana, morì in Civita Castellana in Ottobre 1646.

7. Novembre 1646. Orazio Benevoli romano, morì li 17. Giugno 1672. di anni 70. ed avendo abitato vicino al palazzo Salviati alla Lungara fu esposto, e tumulato in santo Spirito in Sassia.

20. Giugno 1672. Ercole Bernabei di Caprarola, scolaro del Benevoli: rinunziò nel 1674. essendo stato chiamato alla corte di Baviera, e morì in Monaco.

1. Maggio 1674. Antonio Masini, virtuoso di camera della regina Cristina di Svezia, morì in Roma li 20. Settembre 1678. di anni 39. e fu sepolto nella chiesa di S. Maria in Posterula vicino all' Orso.

anno 1594. (esiste nell' archivio della basilica) alla pag. 114. si legge: *Io Iginio Pierluigi in nome de mio padre messer Gio. sodetto ho ricevuto per il mese di Gennaro 1594 scudi quindici— Io Iginio Pierluigi ho riceuuto per il mese di Febraro scudi quindici*. Quindi si vede scritto: *Ioannes Praenestinus obiit 2. Februarii, et sepultus in basilica nostra.* Appresso: *Successit D. Roggerius Iovannellus cum eadem provisione, et coepit inservire die 15. Martii 1594.* Ora si rammenti il lettore aver noi detto nel cap. 3. di questa sez. 3., che il Rmo. capitolo vaticano fin dall' anno 1576. portò la mensilità del Pierluigi dagli *Scudi otto, e baj. trentatrè a scudi quindici* in premio della sua virtù musicale, e che Gregorio XIII. nella bolla, *De communi omnium Ecclesiarum consensu* del 1. Agosto 1578. confermò siffatto aumento

21. Settembre 1678. D Francesco Berretta romano, canonico di S. Spirito in Sassia: morì li 6. Luglio 1694. e fu sepolto nella sua canonica.

19. Luglio 1694. Paolo Lorenzani: il di lui cadavere fu esposto, e tumulato li 29. Ottobre 1713. in s. Spirito in Sassia.

19. Novembre 1713. Tommaso Bay di Crevalcuore, già tenore da molti anni della medesima basilica vaticana, fu eletto maestro come *il più antico e virtuoso della cappella*: morì li 22. Decembre 1714.

1. Gennajo 1715. Domenico Scarlatti, figlio del cav. Alessandro, di Napoli, scolaro in Roma del Gasparini, partì per Londra in Agosto del 1719.

3. Settembre 1719. Giuseppe Ottavio *Pitoni* di Rieti, morì il dì 1. di Febbrajo 1743. fu tumulato in S. Marco.

1. Marzo 1743. Pietro Paolo Bencini: morì li 6. Luglio 1755.

20. Aprile 1749. Niccola Tommelli d'Aversa, eletto coadjutore del Bencini: rinunziò la coadjutoria in Maggio 1754.

3. Giugno 1754. Giovanni Costanzi romano, eletto coadjutore del Bencini dopo la rinunzia del Iommelli, entrò proprietario li 7. Luglio 1755. morì li 5. Marzo 1778.

21. Marzo 1778. Antonio Burooi romano, morì li 21. Decembre 1792.

3. Marzo 1793. Pietro Gugliemi, di Massa di Carrara, morì li 19. Novembre 1804. di anni 77.

8. Decembre 1804. Nicola Zingarelli di Napoli, rinunziò, e tornò in Napoli ove presiede al Conservatorio.

. . . . . . 1811. Giuseppe Iannacconi romano, maestro interino dopo la rinunzia dello Zingarelli: morì li 16. Marzo 1816.

23. Giugno 1816. Valentino Fioravanti romano, maestro attuale.

per tutto il tempo che Giovanni fosse stato quivi maestro; ma che dopo la sua morte potesse pur diminuirsi cotal provisione, se così piacesse al canonico prefetto, ed amministratore della cappella Giulia. Il Rmo. capitolo pertanto con il consenso del ridetto canonico prefetto elesse ai primi di Marzo per successore del Pierluigi il sunnominato Ruggero Giovannelli da Velletri, già scolaro del Pierluigi nella scuola del Nanini, ed attuale maestro di S. Luigi de' francesi, e del collegio Germanico (V. la nota 466), e gli assegnò la stessa provvisione (che mai più non si è diminuita) di *scudi quindici mensili*, come godevala il Pierluigi, e la casa (che ora è posta nel borgo detto *vecchio*). Incominciò il Giovannelli a scrivere nella basilica il dì 15. Marzo 1594. e per il suo valor musicale massime nello scrivere a due e tre cori riportò molto plauso; e fece conoscere, che il buon latte bevuto nella scuola del Pierluigi avevalo in progresso reso siffattamente canoro, da potere a buon diritto essere riputato degno di lui successore.

Capitolo IX.

Il Som. Pont. Clemente VIII. ricerca le opere di Giovanni Pierluigi stampate, ed inedite per ordinarne una edizione completa. Igino figlio, ed erede di Giovanni dedica al lodato Clemente VIII. il tomo settimo di messe, la cui edizione era stata già intrapresa da Giovanni. Il medesimo Igino vende tutti i manoscritti di suo padre a Tiberio de Argentis, ad Andrea de Agnetis, e ad un incognito stampatore. Il de Argentis, ed il de Agnetis fanno imprimere sei volumi di messe inedite del Pierluigi, cioè il volume ottavo, il nono, il decimo, l' undecimo, ed il duodecimo a 4., 5., 6. voci; ed un volume ad 8. voci. Fabio Costantini dà alle stampe quattro mottetti inediti ad 8. voci di Giovanni Pierluigi.

Se la gloria primaticcia, dappoichè ha elevati uomini anche sommi, abbandonali dopo lor morte in perpetua dimenticanza: e se altrettanti la gloria stessa serotina e tarda mai in tutta lor vita non li raggiugne, se non fatti cenere, ben diversamente operò con il mio Pierluigi, esal-

tandone il nome fin ch' ei visse tanto sopra gli oltrapassati musici, quanto sopra i suoi contemporanei, siccome abbiamo fin quì veduto, e perpetuandogli, come in progresso vedremo, dopo morte presso tutte le nazioni in un corso di fama perenne il nome chiaro di primo de' compositori, di Omero, di principe, di sole della musica.

Sette soli giorni eran trascorsi dalla morte di Giovanni Pierluigi, quando avvenne la ricorrenza della coronazione del Som. Pont. Clemente VIII. si recarono i cappellani cantori apostolici, giusta la costumanza di que' tempi alla mensa del Papa: cantarono i soliti mottetti; e mentre baciavano il piede alla Santità Sua, così richiese loro Clemente: dite: a chi sono restate le opere del defonto Giovanni Pierluigi? Rispose Cristiano Ameyden, il maestro: al di lui figliuolo Igino. Hō inteso, replicò il Papa: fia ben dovere, e ne daremo tosto gli ordini opportuni, che a gloria di Dio, e per servigio delle chiese siano le celesti armonie di tanto grand' uomo tutte pubblicate di nuovo con la stampa in una completa edizione, che contenga e le opere già impresse, e le inedite. I colleghi ringraziarono il Papa di questa utilissima deliberazione; ed il segretario del collegio Ippolito Gambocci ne segnò nel suo diario MS. la seguente memoria: *A dì 9. Febraro 1594. la coronazione di Papa Clemente VIII. Di poi la messa si andò a cantar li mottetti al Papa mentre desinava, e di poi entrammo dentro la stantia dove desinava. Et Sua Santità domandò a chi erano restate le opere della bo. me. de messer Giovanni de Pelestrino, glie fu resposto, che erano restate al figliolo: et soggiunse, che voleva dar ordine, che fussero di nuovo stampate, e quelle anco, che non erano in luce per utile delle chiese.*

Così fausta notizia dovette propagarsi per la città con immenso piacere di tutti. Igino Pierluigi non potè ignorarla; e divisò, che fosse questa una occasione propizia per adempiere l' ordine espresso ricevuto dal padre di far imprimere tutte le di lui opere inedite, senza privarsi del danaro lasciatogli a tal' uopo. Che fa pertanto egli mai? Risolve di dedicare al Som. Pont. Clemente VIII. il volume di messe già quasi interamente fatto imprimere da suo padre, e non pubblicato per la sua morte: trasceglie fra i manoscritti restatigli, la messa: *Tu es*

Pastor ovium a 5. voci, e senza sapere, che Giovanni l'aveva già dedicata a Sisto V. (v. il cap. 5. di questa 3. sez.) la fa aggiugnere nella edizione, perchè serva di elogio a Clemente: e con una dedica sottilmente studiata si presenta il dì primo di Marzo 1594. al Papa, e lo prega di voler accettare il piccolo dono dicendogli: „ Beatissimo Padre Giovanni Pierluigi mio genitore dopo aver consumati quasi interamente i settanta anni della sua vita nel porre in musica le laudi divine, e segnatamente quelle che si cantano nella cappella de' sommi Pontefici, è stato negli scorsi giorni chiamato da Dio, siccome spero, alla vera dolcezza delle armonie del regno de' cieli. Negli ultimi momenti di sua vita ei mi comandò, che per ben pubblico facessi imprimere tutte le sue composizioni inedite, scritte già da lui a gloria dell'Altissimo. *Ioannes Petraloysius praenestinus, pater meus, septuaginta ferè vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens, praesertim in iis, quae in summorum Pontificum capella cominuntur* (624), *proximis hisce diebus ad veram, ut spe-*

(624) Due sono i sensi, o le tradozioni letterali, che possono darsi alle riferite parole d' Igino Pierluigi: *Ioannes septuaginta ferè vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens, praesertim in iis, quae, etc.* Possono cioè intendersi strettamente, e tradursi: Giovanni consumando quasi settanta anni della sua vita nel porre in musica le divine laudi, e segnatamente quelle, che ec; o possono in lato e comunissimo senso intendersi e tradursi: Giovanni consumando li quasi settanta anni della sua vita nel porre in musica le divine laudi, e segnatamente quelle, che ec. Il primo senso attribuisce a Giovanni settanta anni di magistero; ed in conseguenza gli aumenta la vita di molti anni di più. Il secondo senso fissa la vita di Giovanni agli anni settanta; e gli limita il magistero incominciato a suo tempo nell' età proporzionata. Ciò posto, non inarchi il lettore le ciglia, se io mi sono attenuto francamente al secondo senso, ed ho ripudiato il primo.

Sì: Giovanni non impiegò quasi settanta anni nell'esercizio della composizione; cosicchè per trovare l'intero della sua vita gli si debbano aggiugnere gli anni della sua infanzia, della fanciullezza, e degli studii ben lunghi del contrappunto: ma impiegò sibbene nel comporre li quasi settanta anni della sua vita, preso il tutto per la parte più lunga della medesima, come appunto Cicerone disse del padre di Marco (lib. 2. de legib. sub init.) per bocca del figlio di lui: *Hanc vides villam, ut nunc quidem est, lautius aedificatam patris nostri studio; qui cum esset infirma valetudine, hic ferè*

ro, caelestis regni harmoniae dulcedinem a Deo vocatus, in ipso mortis limine, quae ad divinam gloriam conscripserat, mihi relinquens, ea ut bono publico publica esse vellem, mandavit. „ Fedele „ esecutore di questa paterna pia volontà offro alla Santità Vostra il

aetatem egit in litteris: e come similmente scrisse di se stesso al suo figlio Marco (lib. 1. de offic. sub init.) *orationem autem latinam profecto legendis nostris efficies pleniorem. Nec vero arroganter hoc dictum existimari velim. Nam philosophandi scientiam concedens multis: quod est oratoris proprium, aptè, distinctè, ornatèque dicere, quoniam in eo studio aetatem consumpsi, si id mihi assumo, videor id meo jure quodam modo vendicare*: ovvero come lo stesso Tullio ebbe a dire tante volte ad Attico: *Totos dies scribo*: ed altrove: *Totos dies atque noctes de republica cogito*.

Con tutto ciò fia mio preciso dovere d'indicar ai lettori la ragione vera ed intrinseca, che mi ha determinato a seguire piuttosto il secondo senso e la seconda traduzione, che la prima.

È certo per i monumenti indubitabili recati nel corso di queste memorie, che Giovanni Pierloigi morì lì 2. Febbrajo 1594. È certo, che fu creato compositore della cappella apostolica dal sommo Pontefice Pio IV. nel mese di Ottobre del 1565. È certo, che fu aggregato per cappellano cantore dell' anzidetta cappella apostolica d'ordine del sommo Pontefice Giulio III. il dì 13. Gennajo 1555. È certo, che la prima opera da esso pubblicata con le stampe si fu primo libro di messe, ch' ei dedicò al lodato Giulio III. nel mese di Ottobre del 1554. È certo, che fu eletto maestro della cappella Giulia nel mese di Settembre del 1551. Pretendesi in fine, ch' ei venisse in Roma, e qui si fermasse ad istruirsi nella musica circa il 1540.

Ora io dico, se si debbono intendere le parole d'Igino nel senso lato, comune nel volgar idioma, come io le ho intese, cioè, che Giovanni consumò quasi interamente li settanta anni di sua vita nel porre in musica le divine laudi, ossia consumò nell' esercizio della composizione la vita dell' uomo, esclusi gli anni dell' infanzia, della fanciullezza, della prima gioventù, e dell' età applicata allo studio degli elementi e dell' arte, in tale ipotesi tutto l' esposto cammina in regola, e procede giusta la comune maniera. Cioè dire: nacque il Pierluigi nell' autunno circa del 1524. nell' anno 1540. di anni 16. venn' egli in Roma a studiare; e tale età era adatta e proporzionata agli elementi dell' arte musicale, massime in quella stagione, in cui dovevano indispensabilmente apprendersi le teorie dei modi, dei tempi, delle prolazioni, dei nessi, dei canoni, e di tante altre peripateticherie musicali. Dopo quattordici anni di studio, e non ve ne voleva manco, nell' anno 1551. in età di anni ventisette, per il suo talento, che già dava segni non equivoci della sua singolarità, fu giudicato degno di essere eletto maestro de' putti, e della cappella Giulia nella basilica vaticana. In età di trenta anni nel 1554. stampò la prima sua opera. Era prossimo a compiere gli anni ridetti trenta di sua età, quando

„ settimo volume delle sue messe, volume, la cui impressione fu in-
„ cominciata dallo stesso mio genitore, e che io ho compito. A mo-
„ menti intraprenderò la stampa delle altre moltissime opere, ch' ei mi
„ ha lasciato, purchè mel permettano le mie tenui finanze: ma ben

fu aggregato nel 1555. per cappellano cantore nella cappella apostolica. Di anni trentuno nel 1555. fu maestro della proto-basilica lateranense. Nel 1561. di anni trentasette passò al magistero della basilica liberiana. Nel 1565. di anni quarantuno fu creato compositore delle cappelle apostolica. Morì nel 1594. presso a settant' anni. Questo studio, questi onori, e questi anni legano a maraviglia, nè per farli credere fa d' uopo ricorrere a voli stravaganti, o a chimere immaginarie. E siccome Giovanni impiegò sempre tutto se stesso fino alla sua morte nel coltivare quest' arte, fu detto da Igino alla maniera comune di esprimersi, ch' ei vi consumò tutta la sua vita, vi consumò, cioè, li quasi settant' anni che visse.

Al contrario, intendendo le parole d' Igino nel primo senso, che Giovanni consumò quasi settant' anni nell' esercizio della composizione, e segnatamente nel porre in musica ciò che si canta nella cappella del sommo Pontefice, tutti i premessi articoli certi ed indubitati vanno a soqquadro. Di fatto, come si combineranno mai in questa ipotesi i quasi settant' anni ch' egli compose per servigio della cappella pontificia, e l' aver avuto l' incarico di compositore nel 1565.? Dovrà dirsi anzi, ch' egli vi fu compositore poco dopo il 1524. E per essere egli reputato degno circa il 1524. del posto di compositore della cappella apostolica, in confronto di tanto valorosi compositori, che quivi trovavansi, quanti anni già avrà dovuto contare di vita? Almeno quaranta: ma via su, si dica trenta. Egli in conseguenza sarà morto per lo meno di cento anni. Più: quante composizioni alle stampe avrà egli dovuto dare anticipatamente per farsi tanto nome? E composizioni siffatte non furono certamente messe, non mottetti, non inni, non lamentazioni, non magnificat, non offertorii, non litanie, non madrigali: perchè è noto aver lui fatto imprimere il primo, e gli altri volumi di tutte queste produzioni dal 1554. in poi, cioè nell' ipotesi ridicolosa di cui trattiamo, contando circa sessanta anni di età: onde quali composizioni mai elleno furono; e qual tristo avvenimento le ha mai tutte involate alla posterità? Più ancora: come potè accadere, ch' egli fosse creato compositore della cappella apostolica circa il 1524., e vi fosse poi aggregato come cappellano cantore nel 1555. in età di circa anni sessantuno? sarebb' egli stato, per mia fè, un degno cantore. E se il soprallodato Cicerone riferisce di Roscio (de oratore lib. I. sub fin.) *solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tardioris tibicinis modos, et cantus remissiores esse facturum*: come potè mai il Pierluigi negli ultimi venti anni dei cento, che dovrebbe in questa ipotesi aver vissuto, anzi negli ultimi dieci, più, negli ultimi due scrivere tante, e tanto sublimi opere, e segnatamente il secondo volume dei madrigali spirituali con quel fuoco divino, con quella fluidità viva-

„ me'l permetteranno, siccome confido, aumentate, o Beatissimo Pa- „ dre, dalla vostra benignità. Ed a ragione io mi riprometto le ricche „ vostre largizioni, e per la vostra generosità somma, e pe' meriti non „ pochi, non piccoli di mio padre, e per il pubblico bene, che tanto „ è a cuore alla Santità Vostra. *Hanc ego patris piam voluntatem sequtus, septimum missarum librum, eo vivente, excudi coeptum, a me perfectum, Sanctitati Vestrae nunc offero; mox reliqua, quae multa apud me sunt, in dies emissurus, modo per virium mearum tenuitatem id mihi praestare liceat. Licebit autem, ut spero, ob tuam, Beatissime Pater, benignitatem; quae cum in omnes maxima sit, non est, cur ego, sive patris mei fortasse non exigua merita, sive bonum publicum, quod Sanctitati Vestrae praecipuae curae semper fuit, spectem, non omnia summa mihi polliceri jure optimo debeam. Deus Opt. Max. Sanctitati Vestrae felicia omnia concedat. Romae Kal. Mart. 1594. Sanctitatis Vestrae humillimus servus Hyginus Petraloysius.*

Igino parlò, e scrisse da furbo; e se non vi fosse stato il seminator di zizanie, avrebbelo certamente Clemente VIII. per la sua prevenzione di far stampare tutte le opere e impresse ed inedite di Giovanni, largamente sovvenuto: e si sarebbe in breve tempo veduta a van-

cissima, di cui par quasi impossibile, trovarne tanta all'età di sessantotto, o sessantanove anni, quanti ne contava Giovanni per il mio divisamento?

Queste, ed altre simili contradizioni, che si omettono, mi sembran vere puerilità, sogni di febbricitanti, e fole di romanzi. Igino aveva in mira di muovere il Papa a somministrargli abbondanti sovvenzioni per fare imprimere le opere inedite di suo padre; e così risparmiare il danaro lasciatogli a tal uopo. Quindi studiossi di porre nella miglior vista che per lui si potè, e nella maniera la più enfatica i meriti del suo genitore. Pertanto in luogo di dire: mio padre è stato maestro di musica per anni quarantatre, ed ha fornito la cappella pontificia delle sue opere, come compositore dal 1565. in poi per lo spazio di anni ventinove: (espressioni rilevanti, ma fredde, e prive totalmente d'imponenza) scrisse: mio padre ha logorato tutta la sua vita, quasi settanta anni nel porre in musica le divine laudi, e segnatamente quelle che si cantano nella cappella pontificia. Proposizione energica, imponente, di molta entità, ed insieme verissima nella comune accettazione, intendendosi da chicchessia, che a questi settanta anni convien togliere la porzione dell'età inetta, e dell'età applicata allo studio degli elementi, e dell'arte.

taggio del culto di Dio, e dell'arte musicale una bella edizione completa di tutte le opere del principe della musica. V'ebbe però chi fece noto al Papa, che Giovanni aveva lasciato al figlio con il comando di stampar le sue opere inedite, anche il danaro sufficiente; e questo bastò, perchè Igino in luogo di trovare le sovvenzioni sperate, dovè ingojarsi rimproveri non poco amari di aver occultato al sovrano la verità; perdè la grazia di Clemente VIII. e disarmonico ch' egli era, e per niun modo affezionato alla musica, sospese l'edizione delle opere postume di suo padre, attendendo l'occasione propizia di farle stampare senza fastidio, e senza spesa, anzi a tutto suo utile.

Prima di andare innanzi è ben giusto di dare uno sguardo all' anzidetto settimo volume di messe pubblicato da Igino. Eccone il frontispizio: *Missae Quinque, quatuor ac quinque vocibus concinendae, auctore Io. Petro Aloysio Praenestino sacrosanctae basilicae vaticanae capellae magistro nunc denuo in lucem editae, liber septimus. Romae, apud Franciscum Coattinum*. 1594. Contiene questo settimo volume, siccome annunzia lo stesso frontispizio, cinque messe, cioè tre a 4. voci: *Ave Maria*. — *Sanctorum meritis*. — *Emendemus*. E due a 5. voci: *Sacerdos, et pontifex*. — *Tu es pastor ovium*. Sono esse tutte lavorate sopra le melodie di canto gregoriano de' respettivi titoli. La messa *Ave Maria* è semplice, divota, chiarissima, e con eleganza squisita vi si ripete continuamente, ma sempre in diverse forme la melodia *fa, do, re, re, la, si* b, *la.* proprio nel canto gregoriano dell'*Ave Maria*. La messa *Sanctorum meritis* lavorata sulle melodìe di quest' inno, melodie veramente proprie e singolari, e che mai non si trovano ripetute in tutto il canto gregoriano, melodie di un carattere giulivo e vivacissimo, ond'è che questa messa ha un modulare tutto a se, un procedere grandioso e brillante, ed è sempre nuova, fresca, giovanissima, se si ripete mille fiate per mille dì. La messa, *Emendemus* lavorata sulle melodìe del mottetto *Emendemus in melius quae ignoranter peccavimus; ne subitò praeoccupati die mortis, quaeramus spatium poenitentiae, et invenire non possimus: Attende, Domine, et miserere, quia peccavimus tibi*, è di un carattere severo anzi che nò: ma è insieme così lontana dalla stitichezza, che ha dato all'

ennnciato mottetto Gabriele Calvez spagnuolo, che par proprio fatta per il fine stesso, per cui Michelangelo disegnò quella *testa colossale* in una delle camere del palazzo della *Farnesina*: quand' io la miro, o l' odo, mi par di sentire una voce di rimprovero che intuoni al Calvez: mira, se le tue medesime idee povere, e pesantemente moventisi in terreno fangoso, possono di leggieri scorrere quasi fiume reale a gloria ed utile di una metropoli. La messa *Sacerdos*, *et pontifex* si distingue per il circolo di modulazioni sempre nuove e vivissime. Quanto poi alla messa *Tu es pastor ovium* si può vedere nel cap. 5. di questa sez. 3. la giusta critica, che gli fu applicata dal Som. Pont. Sisto V. allorchè fu eseguita la prima volta nella nostra cappella.

Non fu poi questa sola l' edizione del settimo volume (primo postumo) delle messe di Giovanni. Il medesimo Igino nell' anno seguente 1595. ne ripetè una seconda edizione pe' tipi dello stesso Coattino; ed affine di smerciarne sollecitamente le copie vi fece aggiugnere in fine una messa a 6. voci con il titolo: *Ad beneplacitum*. Questa messa è la prima delle tre, che compose già il Pierluigi d' ordine dei cardinali della congregazione per l' esecuzion dei decreti del concilio tridentino, di cui abbiamo ragionato nel cap. 8. della sez. 2. e che fu di nuovo impressa da Andrea de Agnetis nel lib. 10. delle messe con il titolo; *Illumina oculos meos*, siccome vedremo fra breve. V' ebbe anche una terza edizione di questo settimo volume, eseguita in Venezia da Angelo Gardano nel 1605. ed anche in questa v'è la messa a 6. voci: *Ad beneplacitum*. Ma torniamo ad Igino.

Trovò egli ben presto la propizia occasione di far pubbliche con le stampe senza privarsi di un soldo, anzi a tutto suo utile, le opere inedite di suo padre. Molti stampatori gli offerirono somme vistosissime per avere tutti i manoscritti di Giovanni. Li maggiori offerenti furono un cotal Tiberio de Argentis, o veneziano, o domiciliato in Venezia, e questi nel 1596. comprò la maggior parte delle composizioni lasciate alla sua morte da Giovanni in musica figurata: il residuo comprollo Andrea de Agnetis, similmente veneziano: il prezzo sborsato dal de Argentis, e dal de Agnetis non è noto. Quindi nell'anno stesso un cotale stampatore di cui s' ignora il nome, comprò dal-

lo stesso Igino tutte le carte di canto fermo, trovate similmente nell' archivio domestico di Giovanni, per il prezzo di scudi romani *due mille, cento, cinque*. Tanto il de Argentis quanto il de Agnetis, come pure l' anonimo stampatore promisero ad Igino di dare alle stampe tutto ciò ch' esso loro vendeva. E così questo vello d'oro nato, cresciuto, ed abbellitosi in Roma madre e maestra d'ogni più culta disciplina fu conquistato da tre argonauti, che se'l recarono a Venezia (625).

Il fine delle carte di canto fermo è stato da noi già esposto nel cap. 3. di questa 3. sez. L' opera fra esse carte trovata del *Graduale de tempore* non era completa, non esatta. S' intavolò in Rota una lite di retrovendita nella ponenza di Mons. Ala: e fu ultimata la causa *coram Mellino* per sentenza emanata sotto il dì 2. Giugno 1599. Igino dovè rendere il danaro, ed il MS. originale del Pierluigi è perduto: seppur non servì a chi tanto bene ridusse il canto gregoriano per far la famosa edizione del Graduale impresso nella stamperia Medicea sotto Paolo V.

Quanto poi alle opere di musica figurata vendute da Igino parte a Tiberio de Argentis, parte ad Andrea de Agnetis esse pure debbono aver patito assai perigliosa burasca, ed in essa furon condannate ad un parziale irreparabile gettito. Ed a vero dire. Possibile! Che Giovanni non lasciasse alla sua morte un mottetto inedito? Possibile che non si trovasse fra le sue carte verun madrigale non pubblicato? Possibile che i suoi originali non conservassero e salmi, e litanie, e lamentazioni, e magnificat; che pur è noto averne lui composto un grandissimo numero, senza esser giunto a vederle tutte impresse? Eppur

(625) Dietro questo tratto di storia si conosce apertamente con quanta facilità mescolò Leonardo Cecconi nelle seguenti parole, vere, e false notizie, (storia di Palestrina lib. 4. cap. 7. §. 23. pag. 345.). *Lasciò Giovanni Pierluigi molte opere di gran pregio, parte delle quali si custodiscono con somma gelosia nella cappella pontificia; e parte ne perirono dopo la di lui morte: atteso che i suoi successori, non comprendendo il loro valore, ne dierono alcune alle fiamme; alcune altre ne lacerarono; ed il residuo di esse se lo fecero cavare di mano da un astuto viaggiatore*. Se il Cecconi voleva esser creduto in questo racconto, o doveva citar la fonte di tali notizie; o poteva almeno non discender tanto al particolare.

tant' è. Il de Argentis, ed il de Agnetis non fecero imprimere un mottetto, un madrigale, un salmo, una lamentazione, un cantico, una litania. Ah! Igino! Igino! Quanto mal adempisti la volontà paterna! Per non privarti di poco danaro, che pur ti avrebbe largamente fruttato, per avidità di accumulare oro con oro danneggiasti irreparabilmente la più bella fra l' arti belle!

. . . Quid non mortalia pectora cogis
Auri sacra fames? (Virgil. Aeneid. l. 3. sub init.)

Se Igino avesse disobbedito interamente all' ultima volontà di suo padre, e si fosse contentato di far da drago custode dell' aureo vello lasciatogli in eredità, avrebbe fatto men male: durerebbero forse anche oggi gl' interi manoscritti di Giovanni a pubblico utile. Come però il vello d'oro, che per decreto favoloso di Marte faceva vivere nell'abbondanza coloro dai quali si conservasse, conquistato poi indebitamente per magia donnesca nella foresta di Colco, e portato da Giasone in Grecia, andò in perdizione: così li manoscritti di Giovanni che avrebbero veracemente fertilizzato, e coloro presso i quali si conservassero, e coloro che vi avessero sopra studiato, venduti vilmente per avidità di poco danaro, e trasportati a Venezia perirono miseramente a danno immenso dell' arte e degli artisti senza speranza, che mai più sorga chi sappia produrre altrettanto.

Non fu tuttavia, siccome abbiamo di sopra accennato, intera la perdita: si salvarono dal naufragio alcune messe, che furono dal de Argentis, e dal de Agnetis fatte imprimere in sei volumi, e delle quali brevemente ragioneremo.

Avendo Igino Pierluigi dato alla pubblica luce il primo volume delle opere postume di Giovanni, con il titolo *Missarum liber septimus*, ossia continuando la numerazione dei libri delle messe già stampati da suo padre: anche il de Argentis seguì lo stesso ordine, ed il primo volume di messe postume dal medesimo pubblicate in Venezia pe' tipi dell' erede di Girolamo Scoto fu il tomo ottavo. Eccone il frontispizio: *Io. Petraloysii Praenestini missarum cum quatuor, quinque, et sex vo-*

cibus liber octavus, nunc primum in lucem editus cum privilegio. Venetiis, Apud haeredem Hieronimi Scoti. 1599. Il de Argentis lo dedicò di Venezia in data dei 20. Aprile 1598. al P. Silvio Maioli padovano, priore in Roma di S. Salvatore in Lauro, e procurator generale della congregazion di S. Giorgio in Alga di Venezia (626). *Ad-*

(626) Tutti i libri delle messe postume del Pierluigi furono dedicati a persone religiose. Il To. 8. al P. Silvio Majoli, proc. gener. della congreg. di S. Giorgio in Alga, e priore di S. Salvatore in Lauro di Roma. Il To. 9. al P. Giovanni Cisano, canonico di S. Giorgio in Alga, e governatore di Sabionetta. Il To. 10. al P. Vincenzo Sandrinela canonico, e procuratore di S. Giorgio in Alga. Il To. 11. al P. Daniele Rosa priore di S. Gregorio di Bologna. Il To. 12. al P. Gio. Battista Bordoni, canonico di S. Giorgio in Alga, e vicario di S. Giacomo di monte Selce. Il To. di messe ad 8. voci al P. Girolamo Zino, generale di tutta la congregazione dei canonici di S. Giorgio in Alga. Queste deferenza costante verso i canonici graduati di S. Giorgio mi soscitò alcun dubbio circa la compra di queste medesima opere; e fui per poco in forse, se il P. Majoli con intelligenza del P. Generale Zino avesse sborsato il danaro ad Igino Pierluigi, facendo prestare il nome nella stipolazione del contratto ai due Veneziani de Argentis, a de Agnetis. Una espressione però della dedica al P. Zino mi fece quasi interamente ricredere dal mio dubbio. (Il lettore diviserà come più gli aggrada). Dice quivi il de Argentis che ha determinato di nominare ad esso come generale della congregazione quelle messe tanto più belle delle altre, sia per la di lui scienza musicale: *tum quia hujusce divinae virtutis te peritissimum cultorem semper agnovi*: sia per la di lui benevolenza verso i suoi fratelli, onde professavaglisi divotissimo: *tum etiam quia optime perspexi tuam erga fratres meos non vulgarem benevolentiam, qua me tibi magis devinctum tenes*. Per le quali parole parmi che si possa dedurre, che tutte queste dediche ebbero solo il rapporto dell' amicizia, o servitù, che passava fra la famiglia de Argentis, ed i canonici.

Questa congregazione dei canonici di S. Giorgio in Alga di Venezia un dì luminosissima, indi estremamente povera fu abolita dal sommo Pontefice Clemente IX. con la bolla *Romanus Pontifex* dei 6. Decembre 1668.

Gradisca il lettore di veder come parle del monastero di S. Giorgio in Alga il P. Mabillon (Mus. ital. To. 1. iter italic. an. 1686. mense Majo §. XIX. pag. 202.) *Monasterium* S. Georgii in Alga, *quod olim caput erat congregationis canonicorum saecularium sancti Augustini, a beato* Laurentio Iustiniano *illustratae; medio Venetias inter et Fossinas intervallo situm est in mediis aquis. Extinctis ante octodecim annos canonicis, et bonis reipublicae addictis, locus vacuus patribus minimis concessus est. Erat ibi quondam bibliotheca non contemnenda, cujus indicem texuit* Philippus Thomasinus: *at modo nihil ibi superest praeter parietes et imagines virorum illustrium, qui*

modum R. P. D. Silvio Maioli patavino priori meritissimo S. Salvatoris in Lauro de urbe, ac totius congregationis S. Georgii in Alga procuratori generali D. Tiberius de Argentis felicitatem. Nella dedica non v' ha cosa alcuna d' interessante, se non al più che chiama il Pierluigi *ammirabile* nel comporre la musica ecclesiastica: *Divino furore afflatus vir recolendae memoriae Ioannes Petraloysius Praenestinus hoc nostro saeculo ADMIRABILIS in componendis cantibus pro usu catholicae ecclesiae, has praesertim missas composuit, quae in manus meas inciderunt: quare ne oblivione pereant eas nomini tuo consecrare decrevi etc. Vale. Venetiis* 1598. *die* 20. *mensis Aprilis*.

Questo volume ottavo di messe postume di Giovanni Pierluigi, di cui ho veduto un'altra sola edizione pur di Venezia del 1609. presso lo stesso erede di Girolamo Scoto, contiene sei messe, due a 4. voci, e sono: *Quem dicunt homines.—Dum esset summus pontifex*. Due a 5. voci: *O admirabile commercium*. — *Memor esto*. E due a 6. voci: *Dum complerentur.—Sacerdotes Domini*. La messa, *Quem dicunt homines* fu certamente una prova giovanile del Pierluigi, in cui si studiò di ridurre a più utile e ragionevole partito le venti o trenta ripetizioni di seguito di una stessa frase musicale usate da *Jusquin del Prato*: sembra però che Giovanni non fosse contento di questo suo tentativo, perciocchè mai non adottò, nè punto, nè poco, siffatta stravaganza. La messa, *Dum esset summus pontifex* lavorata sulle melodie di canto gregoriano di essa antifona è molto artifiziosa, ed insieme chiarissima. La messa *O admirabile commercium* è tessuta sopra il mottetto simile, che trovasi il primo nel primo libro di mottetti a 5. 6. 7. voci dello stesso Giovanni: questa messa è una delle più armoniche, delle più grandiose, delle più belle, delle più sublimi, ch'egli abbia composte: messa che mai non invecchia: che dopo averla intesa mille fiate, riproduce sempre di nuovo li medesimi effetti negli uditori; e che in ogni

eo in loco floruerunt. Cella beati Iustiniani *pium horrorem affert spectantibus. Antequam is esset patriarcha, Venetiarum antistes vocabatur* Episcopus mortuorum, *uti Franciscus Pithoeus ex Seraphino in suis Pithoeanis observavit*.

età si adatta nel suo genere al gusto corrente, quasi produzione novella di alcun compositore che si elevi di presente sopra tutti i contemporanei. La messa, *Memor esto* imita il mottetto simile del lib. 2. de' mottetti a 5. 6. 8. voci del Pierluigi, e con essa prega e supplica divotamente con belle mosse di improvvise sortite di tono. La messa, *Dum complerentur* è sublime, come il mottetto simile; può essa sola servire ai musici per prototipo di vera bellezza e di sublimità, come a chi studia retorica serve il panegirico di Trajano scritto da Plinio Secondo. Questa messa era stata già dedicata dal Pierluigi al som. Pont. Gregorio XIII. per servigio della cappella apostolica; e può vedersi nel cap 4. di questa 3. sez. ciò che quivi n' è stato detto. La messa in fine *Sacerdotes Domini* è uno sforzo prodigioso di talento cui potè giugnere il solo Pierluigi. Nel tenore di tutta intera questa messa si contengono due canoni, uno che si risolve alla seconda, l'altro alla seconda della seconda ossia alla terza della guida: nè già le prese di siffatte risoluzioni sono assai distanti, nò: ma sibbene dopo tre, e talvolta dopo quattro battute. Parlo a chi intende. Il comporre una messa intera con siffatta obbligazione, più, con soggetti desunti dal canto gregoriano, con artifizi continui nelle altre tre parti d'imitazioni, e di fughe; e comporla con gusto, con naturalezza, con facilità, con bei colpi di armonia inaspettati, siccome appunto è composta questa messa *Sacerdotes Domini*, io non lo chiamo solamente uno squisito prodotto di arte consumata, ma il risultato di ciò che possono arte e natura collegate insieme a far mostra in una sola opera della forza di loro unione.

Appena pubblicato l'ottavo volume di messe, fece il medesimo de Argentis imprimere dallo stesso erede di Girolamo Scoto il volume nono; eccone il frontispizio: *Ioannis Petraloysii Praenestini Missarum cum quatuor, quinque, ac sex vocibus Liber Nonus nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud haeredem Hieronimi Scoti.* 1599. Il de Argentis lo dedicò di Venezia in data dei 20. Febbrajo 1599. al P. Giovanni Cisano veronese, canonico secolare di S. Giorgio in Alga di Venezia, e governatore di Sabionetta. *Admodum R. P. D. Ioanni Cisano Veronensi Canonico Seculari S. Georgii in Alga Venetiarum, atque meritissimo Gubernatori Sabloni D. Tiberius de Argentis S. D.*

In questa dedica si leggono espressioni per il Pierluigi molto più onorifiche di quello che nella precedente. V'è chiamato uomo di cui mai non perirà la memoria: celeberrimo, ed eccellente nell'adornar le sagre parole di musicali maniere: chiaro d'ingegno. *Cum ad manus meas pervenissent quaedam Missae suavi jam modulamine compositae a Ioanne Petraloysio Praenestino, numquam interiturae memoriae, ac in exornandis Ecclesiae verbis musicali quo excellebat metro celeberrimo . . . Posteaquam igitur partum tam clari ingenii in lucem edere statui ec. vale*: *Venetiis, die vigesima Februarii* 1599.

Questo nono volume, di cui ho io veduto un'altra sola edizione pur di Venezia, e dello stesso erede di Girolamo Scoto eseguita nell'anno 1608. contiene le seguenti sei messe: due a quattro voci: *Ave Regina caelorum*. — *Veni Sponsa Christi*; due a 5. voci: *Vestiva i colli.—Sine nomine*, due a 6. voci: *In te Domine speravi. — Te Deum laudamus*. E per dire alcuna cosa del pregio di queste messe: le due a 4. voci, cioè: *Ave Regina caelorum*, e *Veni sponsa Christi* sono brevi, armoniose, correnti, ecclesiastiche, divote, allegre, e belle di maniera, che sarebber piaciute anche all'Apostolo delle genti, ed egli stesso ne avrebbe progettata la esecuzione tanto ai cristiani di Efeso, quando diceva loro: (ad Ephes. c. 5. v. 18. 19.) *Implemini Spiritu Sancto .. in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus cantantes*; quanto ai fedeli di Colosso, mentre loro scriveva: (*ad Colossen.* c. 3. v. 16.) *Psalmis, hymnis, et canticis spiritualibus in gratia cantantes*. La messa *Vestiva i colli* lavorata sulle melodìe del madrigale simile, di cui abbiamo ragionato nel cap. 11. della sez. 2. è tutta tutta rifiorita di bellissimi artifizi: ma se ho a dire canditamente ciò che ne penso, non mi piace punto; e sosterrei in faccia al più valoroso Paladino, ch'ella fu scritta per esser sonata, e non per esser cantata: è un ricercare, non è una messa. Tuttavia io la reputo di gran lunga migliore della messa *Vestiva i colli* di Giovanni Maria Nanini, che si trova MS. nel volume del nostro archivio segnato n.° 30. e non la trovo punto inferiore per merito artistico alla messa *Vestiva i colli* ad 8. voci di Ruggero Giovannelli, che servì ai nostri predecessori per moltissimi anni nelle più solenni funzioni pontificie. Pregiatissima poi a vedersi è la messa a 5. voci, *Sine nomine*. In essa il Pierluigi ha

fatto vedere come sapeva trattare i canoni ad ogni intervallo della scala senza sforzo, e senza fatica: gl'indicherò tutti per ordine. Nel *Gloria*, dall' *et in terra pax* fino al *qui tollis* il contralto ha in se stesso un canone, che si risolve dal tenore alla seconda sotto. Dal *qui tollis* fino al fine il tenore è guida di un canone, che si risolve dal contralto una seconda sopra: con di più, che il contralto risolve il canone entrando dopo due battute e mezza; onde rovescia interamente il ritmo delle melodie, portando gli accenti musicali dal tempo forte nel debole, e viceversa: ciò peraltro è fatto con tanta avvedutezza, che non solo non si distingue se ciascuna melodìa sia nata nella guida del canone, ovvero nella risoluzione, cioè dire non si distingue se i suoni di ciascuna melodìa siano piuttosto proprii del tempo forte, del battere; ovver del debole, del levare: ma eziandio nella collisione perpetua di essi accenti che ad ogni terza battuta cangiano ritmo non odesi confusione, non conflitto, non zoppicamento; ma tutto è brio e vivacità. Nel *Credo* dal *Patrem* a tutto l'*incarnatus*, il basso è guida di un canone che si risolve dal tenore alla terza sopra: dall' *Et in Spiritum* fino al termine del simbolo il tenore è guida di un canone, che si risolve dal basso alla terza sotto. Il *Christe* ha un canone nel contralto, che debbesi risolvere dal soprano alla quarta sopra. Il primo *Kyrie* ha un canone similmente nel contralto, che si risolve dal soprano alla quinta sopra. Nel *Sanctus* il contralto è guida di un canone, che risolve il soprano alla sesta sopra; e nell'*Osanna* il soprano è guida di un canone, che risolve il contralto alla sesta sotto. Nel primo *Agnus Dei* il soprano guida un canone che dee risolvere il tenore alla settima sotto. E nel secondo *Agnus Dei* il tenore guida un canone, che si risolve dal soprano alla settima sopra con lo stesso rovescio degli accenti musicali dal tempo forte al debole, e vice versa, come abbiamo sopra indicato nel *qui tollis*. Finalmente il terzo *Kyrie* ha un canone nel soprano che si risolve dal tenore all' ottava bassa. Tutti questi artifizi sono poi così nascosti ed accompagnati da una naturalezza, da una facilità siffatta, che par di vedere e di udire una composizione, parto usitato di feconda natura. La messa a sei voci *In te Domine speravi* pienissima di artifizi e di armonìa, io l' ho per una delle più belle del Pierluigi; poichè la sua chiarezza, la sua forza, la sua grandiosità, le sue frasi tutte

di sentimento, i suoi periodi giusti e ben misurati, la sua sobria circolazione, la ristretta estensione di tutte le parti danno alla medesima un pregio assai singolare. La messa in fine *Te Deum laudamus* era stata già dedicata dal Pierluigi al sommo Pontefice Gregorio XIII. per servigio della cappella apostolica: ed il lettore può veder ciò che ne fu detto nel cap. 4. di questa 3. sezione.

Il decimo volume di messe postume del Pierluigi fu fatto imprimere da Andrea de Agnetis: eccone il frontispizio. *Ioan. Petraloysii Praenestini missarum quatuor, quinque, et sex vocibus. Liber decimus, nunc primum in lucem editus, cum privilegio. Venetiis, apud haeredem Hieronymi Scoti.* 1600. Il de Agnetis lo dedicò di Venezia sotto il dì 10. Marzo 1600. al P. Vincenzo Sandrinela riminese, canonico secolare, e procuratore di S. Giorgio in Alga di Venezia. *Admodum R. P. D. Vincentio Sandrinelae ariminensi canonico seculari, atque meritissimo procuratori S. Georgii in Alga Venetiarum D. Andreas de Agnetis* (627) *S. D.* La dedica non ha circostanze particolari, seppur non pretendasi d'immaginare, che, avendo il de Agnetis rassomigliato le opere di Giovanni postume ed inedite alle gemme preziose, che scavate dalle viscere della terra, si comprano a molto caro prezzo, abbia egli voluto intendere l'esorbitante somma, per cui gli furon vendute da Igino: eccone le precise parole, cui il lettore interpreterà a suo piacere. *Ut gemmae per multum temporis spatium visceribus terrae abditae, tandem mortalium oculis praeponuntur, atque maximo pretio comparantur pro sponsis exornandis; ita etiam opera Ioannis Petraloysii Praenestini musici celeberrimi jam diu latentia, necesse est in lucem hominum prodire, ut per totum orbem summis laudibus diffusa merito colantur, et Christi sponsa eorum splendore Fidelibus magis eniteat. Quare cum nonnullae tanti Viri Missae nuper ad me*

(627) Vuolsi avvertire il lettore, che nella parte del contralto in luogo di *Andrea de Agnetis* si legge *Andrea de Argentis*: negli altri libretti del soprano, del tenore, e del basso v'è impresso *Andrea de Agnetis*. Di leggieri s'intende essere stato questo cambio della parte del contralto un mero effetto della abadataggine del compositore, il quale certamente conosceva il *de Argentis*, che nella stessa stamperia aveva fatto imprimere l'ottavo, ed il nono volume: onde per la simiglianza delle lettere pose in un momento di disattenzione *de Argentis*, in luogo di *de Agnetis*.

pervenissent, *omni qua possum diligentia curare debeo ne oblivione corruant*, *mecumque ipse decrevi multorum flagitationibus annuens, has quoque immortalitati commendare*, *etc. Venetiis*. *Die decima Martii* 1600.

Le sei messe di questo decimo volume sono: due a 4. voci: *In illo tempore*. — *Già fu chi m' ebbe cara*. Due a 5. voci: *Petra sancta*. — *O Virgo simul*, *et Mater*. E due a 6. voci: *Quinti toni*. — *Illumina oculos meos*. Circa il pregio delle medesime, dirò, che la messa *Già fu chi m' ebbe cara* è breve, armoniosa, ben misurata nei periodi, leggiera, e vivacetta. La messa *quinti toni* è bellissima, d' un effetto mirabile, ricercatissima nella modulazione, e si debbe avere per una delle più solenni e sublimi messe, che uscissero dalla penna di Giovanni. Le tre messe: *In illo tempore*. — *Petra sancta*. — *O Virgo simul*, *et Mater* sono artifiziosissime, ma di un' indole troppo severa, melanconiche, pesanti, e faticose. La messa in fine *Illumina oculos meos* è la prima delle tre messe composte da Giovanni per patrocinare la causa della musica ecclesiastica sottoposta ad esame dai cardinali della congregazion del concilio, e di cui si è ragionato nel cap. 8. della sez. 2., e nella nota 332. Vuolsi poi avvertire, che se questa stessa messa fu fatta imprimere da Igino Pierluigi nella seconda edizione del settimo volume, con il titolo *Ad beneplacitum*, siccome abbiamo poc' anzi accennato, questo titolo non debbe formar dubbio alcuno sopra ciò che esponemmo già nella citata nota 332. Ed eccone lo schiarimento. Trovò Igino questa messa fra le carte inedite di suo padre senza alcun titolo, perchè senza titolo ne aveva dato Giovanni l'originale ai cardinali ridetti, ed alla cappella apostolica: ed egli per non pubblicarla *Sine nomine*, la denominò *Ad beneplacitum*, che val lo stesso, cioè senza oggetto, senza nome. Non era però egli vero: aveva pur troppo questa messa l' oggetto, il soggetto, ed il nome *Illumina oculos meos*; e ben vi era apposto nell' altro originale, che Igino similmente trovò fra le carte di suo padre, e che vendette ad Andrea de Agnetis.

Da ultimo ne piace di rilevare, che questo volume di messe non debb' essere stato ricevuto dal pubblico con intera sodisfazione, perciocchè conteneva una sola messa veramente bella, una andante, e quattro

di niuna entità per la stagione presente, ossia per il nuovo gusto melodico, che si andava dilatando per tutta Europa, e per la *seconda* nuova *pratica*. Di fatto non fu ripetuta, per quel ch' io mi sappia, alcuna edizione di questo decimo volume, ed il de Agnetis avendo incontrato male con questa prima sua prova non fece imprimere verun' altra composizione delle molte inedite di Giovanni, che pur debbe aver comprato da Igino.

Non fu però così del de Argentis. Avendo abbondantemente egli lucrato nel pubblicare li tomi ottavo, e nono delle messe, fe tosto imprimere l' undecimo per lo stesso erede di Girolamo Scoto: eccone il frontispizio: *Ioannis Petraloysii Praenestini missarum cum quatuor, quinque, et sex vocibus, liber undecimus nunc primum in lucem editus cum privilegio. Venetiis apud haeredem Hieronymi Scoti.* 1600. Il de Argentis lo dedicò di Venezia in data dei 10. Novembre 1600. al P. Daniele Rosa Priore di S. Gregorio di Bologna: *Admodum R. P. D. Danieli Rosae Priori meritissimo S. Gregorii Bononiae D. Thiberius de' Argentis foelicitatem.* La dedica di questo volume ne assicura, che le opere musicali di Giovanni Pierluigi dopo la di lui morte per il loro merito singolarissimo ogni giorno più rilucevano quali scintillanti fiamme, di modo che venivano ricercate avidamente per tutta Europa, ed erano a fronte della *nuova pratica* sommamente gradite. *Quia praestantissimorum hominum virtus, ne dum in eorum vitae curriculo, sed etiam post obitum magis ac magis elucet, atque ab omnibus perpetuo encomio celebratur: nil mirum si Ioannis Petraloysii Praenestini artis musicae professoris fama ita percrebuit, dum viveret, ut multos longe antecelleret, et nunc ipso vita functo majorem in modum excolatur, cum ejus suavissima modulamina per totum fere terrarum orbem perferantur, ac veluti divina pocula vix satis adhuc sitim explere queant. Quamobrem sacras hujus optimi Auctoris missas ec. Vale. Venetiis, die decima Novembris,* 1600.

Cinque sono le messe di questo undecimo volume. Una a 4. voci: *Descendit Angelus*. Due a 5. voci: *Regina caeli.* — *Quando lieta sperai*. Due a 6. voci: *Octavi toni.* — *Alma Redemptoris Mater*. Quanto al merito delle medesime, per mio divisamento sono tutte belle, e de-

gne del loro sommo autore. La messa: *Descendit Angelus* è molto ricca e ricercata, ma insieme chiarissima e facile, e solo un rigido aristarco potrebbe notarla, perchè va un tantolino troppo in lungo. La messa, *Regina caeli* lavorata sulle melodie del canto gregoriano di essa antifona è allegra e festevole, ma insieme devota ed ecclesiastica. La messa *Quando lieta sperai* contiene molto sentimento, e dà a conoscere, che il madrigale onde son tratte le melodie fu opera sublime. La messa: *Octavi toni* bellissima e di grandissimo effetto ha un secondo soprano, che canta tutte le sagre parole sopra un canto, cui non ho saputo riconoscere. Doveva egli essere una nota canzone o di que' tempi, o tuttavia famigerata: il Pierluigi se ne servì per lavorarvi questa messa, ch'ei denominò semplicemente dal tono o modo in cui è tessuta, cioè: *di ottavo tono*. A sodisfare la curiosità dei lettori ecco le note, che servono perpetuamente di guida e di soggetto alla messa, in figure tutte eguali: *G, E, F, E, D, G, G.—G, a, G, F, E, D, G, G, F* diesis, *G, G.—F, a, G, a, b* duro, *c, b* duro, *a, G, a, a.—a, G, F, E, F* diesis, *G, F* diesis *G, G.—G, c, b* duro, *c, d, d, c, d, d.* (alcune volte il secondo, ed il terzo *c* si trovano con il diesis)—*d, e, d, c, b* duro, *a, G, G, F* diesis, *G, G.—G, G, F, E, D, G, G, F* diesis, *G.* La messa in fine; *Alma Redemptoris Mater* lavorata sulle melodie del canto gregoriano di essa antifona è bella di un bello di prim'ordine; artifiziosa, e chiara, ricercatissima, e naturale; nobile e semplice; robustissima nel pieno, dilicatissima ne' concerti; grandiosissima, e solennemente solenne: può di essa contarsi a chi non abbia talvolta la sorte di esser presente allorchè si eseguisce, ciò che cantò il Petraca (Par. 1. Sonet. 123. *I' vidi in terra*)

> *Facean* (le parti) *un più dolce concento*
> *D' ogni altro che nel mondo udir si soglia:*
> *Ed era 'l cielo all' armonia sì 'ntento*
> *Che non si vedea in ramo mover foglia:*
> *Tanta dolcezza avea pien l' aere, e 'l vento.*

Ben si conosce da tutto questo, che il de Argentis aveva lumi musicali non poco superiori a quelli del de Agnetis: e seppe scegliere nella compra manoscritti assai più pregevoli degli acquistati dal suo socio.

Nell' anno seguente 1601. pubblicò lo stesso de Argentis il duodecimo volume di messe del Pierluigi per lo stesso erede di Girolamo Scoto. Eccone il frontispizio: *Ioannnis Petraloyisii Praenestini missarum cum quatuor, quinque, et sex vocibus. Liber duodecimus nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud haeredem Hieronymi Scoti* 1601. Il de Argentis lo dedicò da Venezia sotto il dì primo di Aprile al P. Gio. Battista Bordoni canonico della congregazione di S. Giorgio in Alga, e Vicario di S. Giacomo di Monte Selce. *Admodum R. P. D. meo colendissimo Ioanni Baptistae Bordono congregationis S. Georgii in Alga canonico, ac vicario S. Jacobi Montis Silicis meritissimo D. Tiberius de Argentis S. D.* Nella dedica confessa il de Argentis di aver conservato *ope, et industria*, io traduco, con *danari* (628), e con *industria* i manoscritti inediti di Giovanni Pierluigi: e traduco così, perchè egli certamente non ebbe altra potenza, o forza, nè potè prestare altro soccorso, affin di ottener l' intento, se non cavar danari per comprare i ridetti originali da Igino. Con questa confessione poi egli dichiara di per se, che quando nelle altre dediche tanto egli, quanto il de Agni-

(628) So bene, che *Ops*, *opis* vale *auxilium*, ajuto; *vis qua operamur*, forza onde] operiamo; *potentia*, possanza. E so altresì, che *opes*, *opum* vale tutto ciò per cui possiamo alcuna cosa, cioè *forze*, *ricchezze*, *ec.* Non è però inusitato presso i buoni scrittori latini significar le *ricchezze* con il vocabolo *ope* in numero singolare. Valga per tutti Cicerone. Riporta egli (Tusculan. Quaest. lib. 3. §. 44., 45.) i seguenti versi di un antico poeta:

O Pater, o Patria, o Priami domus,
Saeptum altisono cardine templum:
Vidi ego te, adstante Ope barbarica
Tectis caelatis, laqueatis,
Auro, ebore instructam regifice.

Ed egli stesso Marco Tullio ne suggerisce il comento: *O poetam egregium! ... exaggeratis igitur regiis opibus, quae videbantur sempiternae fore, adjunxit, etc.* Cioè dire: si esaggerano quivi le *ricchezze*, l'opulenza, il fasto del re di Troja. Ed a tal commento si sottoscrissero il *Calepino*, il *Passeratio*, ed il *De la Cerda* nel dizionario, dicendo: *aliquando etiam OPEM in singulari numero legimus pro divitiis. Cic. 3. Tuscul. Ope barbarica, idest opulentia, et fastu immani.*

tis han detto, *aliquot missae Ioannis Petraloysii Praenestini in manus meas inciderunt*, o *pervenerunt*, vogliono intendere, che eran le medesime capitate o pervenute loro nelle mani *ope*, *et industria*, in virtù cioè di avere sborsato molto danaro, e di aver saputo destramente far ritirare gli altri oblatori. Ma udiamo le sue parole: . . . *Cum mihi sese obtulerit occasio, ut quasdam missas modulis decantandas Ioannis Petraloysii Praenestini viri celeberrimi in lucem ederem, eas dominationi tuae dicare, et consecrare constitui: Accipe igitur, amantissime Pater, partum tanti viri, ope, et industria mea servatum etc. Vale. Venetiis, Calendis Aprilis* 1601.

Sei sono le messe di questo duodecimo volume: due a 4. voci: *Regina coeli*. — *O Rex gloriae*. Due a 5. voci: *Ascendo ad Patrem meum*. — *Qual' è il più grande amor?* Due a 6. voci: *Tu es Petrus*. - *Viri galilaei*. Sono esse tutte belle, e siccome nella scala del bello occupano diversi gradi io ne segno la seguente gradazione. La messa, *Regina coeli*, lavorata sopra le melodie gregoriane dell' antifona simile è vivace, lieta, piena di brio, e di gaudio spirituale, e supera in bellezza la seguente, *O rex gloriae*. Questa, essendo lavorata sopra il mottetto simile, che trovasi nel volume 1. dei mottetti a 4. voci del Pierluigi ha segnatamente in mira la preghiera formante il corpo del mottetto: *Ne derelinquas nos orphanos; sed mitte promissum patris in nos:* ond' è tutta supplichevole, ed umile. Le due messe *Ascendo ad patrem meum*, e *Qual' è il piu grande amor?* Sono più belle della prima, vi si trova maggior vivacità di accordi, disposizione più chiara di artifizi, e più varietà di effetto musicale proporzionato elegantemente alla varietà delle parole. La messa: *Tu es Petrus* è bellissima, grandiosa, solenne, ricca, ed ha una vaghezza di prim' ordine, soda, ecclesiastica: tanto per il pregio musicale, quanto per l' espressione dei sentimenti. La messa in fine: *Viri galilaei* era stata già dal Pierluigi dedicata al sommo Pontefice Gregorio XIII. nell' anno 1585. per servigio della cappella apostolica: essa è sublimemente bella, siccome abbiamo indicato nel cap. 4. di questa 3. sez. ove rimetto il lettore.

Eccoci all' ultima opera postuma di Giovanni Pierluigi fatta imprimere da Tiberio de Argentis. Essa contiene quattro messe ad otto voci.

Ioannis Petraloysii Praenestini musici celeberrimi missae quatuor octonis vocibus concinendae, nunc primum in lucem editae. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. 1601: così il frontispizio. Furono queste messe dedicate dal de Argentis sotto il dì 20. Aprile 1601. al P. Girolamo Zino bolognese, Generale di tutta la congregazione dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga di Venezia. *Reverendissimo Patri D. Hieronymo Zino bononiensi Generali meritissimo totius congregationis canonicorum secularium S. Georgii in Alga Venetiarum D. Tiberius de Argentis S. D.* Nella dedica è chiamato il Pierluigi il *Sole* de' compositori, alla cui luce ammirabile sparirono quanti v' ebbero compositori di musica *Cum igitur inter musicae professores Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus tanquam lucidissimus* Sol *inter sydera, omnium admiratione potissimum emicaverit, praeter caetera eius nobilissimi ingenii opera in ipso Orbis conspectu posita, multas etiam missas cantu composuit: quae cum hactenus latuerint, tandem divina ope in lucem prodiere, ex quibus cum aliquae octonis vocibus ad manus meas pervenerint, eas tanquam omnibus celebriores in lucem edere, tibique dicare statui, Venetiis, die vigesima mensis Aprilis* 1601. *etc.*

La prima di queste quattro messe ad 8. voci è intitolata *laudate Dominum omnes gentes*; perchè lavorata sopra le melodie del mottetto simile esistente nel to. 2. dei mottetti a 5.6.8. voci di cui si è ragionato nel cap. 2. di questa 3. sez. Essa supera il mottetto in ogni maniera di bellezze, ond'è ricca a dovizia. *Non inveni meliorem*, così segnò di suo pugno D. Girolamo Chiti maestro della proto-basilica lateranense nel fine della partitura di questa stessa messa ch'ei trascrisse per suo studio nel 1752. come può vedersi nella biblioteca dell'Ecc.ma casa Corsini alla longara: *Non inveni meliorem in arte contrapuncti in concerto harmonico, in observantia imitationum subjecti, in expressione sensus verborum, ac in omnibus requisitis necessariis admirandis, sed difficillime imitandis. Opus Ioannis Petri Aloysii Praenestini Protomagistri in praticis omnium compositorum in re ecclesiastica.*

La seconda messa è lavorata sopra il mottetto *Hodie Christus natus est*, e ne porta il titolo. Questo mottetto trovasi nel lib. 3. dei mottetti a 5. 6. 8. voci del Pierluigi, e ragionando di esso nel cap. 1. di que-

sta 3. sez. abbiamo detto essere bellissimo, anzi sublime: e bellissima e sublime è la messa. Abbiamo quivi aggiunto, che questo mottetto si distingue dalle consuete produzioni del Pierluigi, e di tutti gli altri compositori per i due cori che lo compongono, uno di voci gravi, l'altro di voci acute, rette da un baritono: e così appunto lavorata questa messa di cui io non voglio qui rilevare altro, se non la varietà sempre nuova, onde il Pierluigi ha disposti questi due cori, osservazione materiale, tenuissima, ma che sola è bastante a far conoscere l'inesauribile luce, e l'attività del calore di questo sole lucidissimo dei compositori, il quale tanto sapeva condurre a perfezione le antiche maniere quanto le nuove invenzioni.

La terza messa ad 8. voci ha per titolo: *Fratres, ego enim accepi a Domino*, perchè lavorata sopra le melodie del mottettto simile. Di questo mottetto non si è ancora parlato: giaceva nell'epoca, di cui trattiamo, tuttavia nascosto fra i mottetti inediti: a momenti però verrà alla pubblica luce. Intanto sappia il lettore, che questo mottetto nel suo genere è veramente sublime; e sublime similmente è la messa: le maniere ecclesiastiche, grandiosissime, e semplici del mottetto sono disposte tanto in acconcio a rivestire aggiustatamente le varie parole della messa, che nel genere grandioso, maschio, sodamente ecclesiastico non può immaginarsi produzione più nobile, e più sublime.

La quarta ed ultima messa ad 8. voci: *Confitebor tibi Domine*, siccome abbiam veduto nel cap. 5. di questa 3. sez. era stata già impressa da Giovanni Becci, e dedicata alla Cibo, vivo il Pierluigi. Potrà il lettore consultar l'elogio di questa messa tessuto nel luogo anzidetto: e vuolsi avvertito, che da questa messa incomincia la gradazione del bello relativo delle quattro messe contenute in questo volume; si innalza nella messa: *Laudate Dominum*; e giunge al sublime in due differenti generi nelle due messe *Hodie*: e *Fratres*.

Tiberio de Argentis, il quale traeva moltissimo vantaggio dalle edizioni dei citati volumi di messe postume del Pierluigi, o non aveva comprato altre carte da Igino (lo che non so finire di credere) o disgustato degli stampatori, non volle più seco loro venire alle prese, o cangiò con il cielo la terra, e qui si rimase dalle sue cure: onde ancor noi qui gli renderemo le grazie dovute per aver fatte pubbliche con le

stampe a prò dell'arte e della scienza musicale tante, e tanto belle produzioni di Giovanni Pierluigi.

Dopo il non breve corso di anni venti un cotal Fabio Costantini romano, maestro di cappella della cattedrale di Orvieto divolgò finalmente alcuni pochi mottetti inediti del Pierluigi. Aveva questi raccolte da varii archivii di Roma per sua istruzione molte composizioni ad otto voci di sommi autori: scelse fra esse le più belle, e fecele imprimere per il Zannetti nel 1614. con il seguente frontispizio: *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Constantino romano urbevetanae cathedralis musicae praefecto in lucem editae. Romae, ex typographia Bartholomei Zannetti.* 1614. Sul bel principio appunto di questa raccolta (629) pose il Costantini quattro mottetti inediti di Giovanni Pierluigi: *Sub tuum praesidium. Fratres, ego enim accepi a Domino.—Caro mea* 1. par.—2. par. *Hic est panis*. Il pregio di questi mottetti è squisito. Li tre *Sub tuum praesidium*: *Caro mea*: *Hic est panis* sono veramente belli, artifiziosi, fecondi, grandiosissimi, ecclesiastici, degni del principe della musica: se non che il *Sub tuum praesidium* è superato nella scala del bello dagli altri due, i quali contengono di più le fine bellezze dei due cori onde sono formati, uno grave, l'altro acuto a simiglianza della messa *Hodie Christus natus est*, e dei mottetti del 3. volume a 5. 6. 8. voci, de' quali abbiamo ragionato nel cap. 1. di questa 3. sez. Il mottetto *Fratres* è sublime, e quantunque sia ad 8. voci in due cori eguali, somiglia fra le opere di Giovanni la sola messa *Papae Marcelli*, ed è padre leggittimo e conforme della messa *Fratres*. I suoi pensieri, le sue frasi, i suoi periodi, gli attacchi, le imitazioni, le risposte, lo sbatti-

(629) Questa raccolta fu dedicata dal Costantini: *Perillustribus D. D ex numero reverendae fabricae sanctae Mariae, qui primariae urbis ecclesiae veteris praesunt aedificio*. Essa consta delle composizioni dei seguenti sedici autori. *Gio. Pierluigi da Palestrina. Gio. Maria Nanini. Felice Anerio. Francesco Soriano. Ruggero Giovannelli. Arcangelo Crivelli. Bernardino Nanini. Gio. Francesco Anerio. Asprilio Pacelli. Alessandro Costantini. Prospero Santini. Annibale Zoilo. Luca Marenzio. Bartolommeo Roy. Gio. Battista Lucatello. Fabio Costantini*, ossia l'autore della raccolta.

mento dei cori, la loro riunione, le armonie, la successione degli accordi, il circolo della modulazione tutto è nuovo, tutto è grande, tutto è sublime. Se si prende ad esaminare la imitazione delle parole, è più quel che ha saputo il Pierluigi esprimervi musicalmente, di quello che possa quì laconicamente precisarsi con egual sottigliezza: seguiamolo tuttavia almen da lungi. Si eleva nell'*Ego enim accepi a Domino*, per l'estasi in cui sollevato l'Apostolo fu istruito dalla bocca stessa di Gesù figliuol di Dio. Torna alle corde stesse dell'*a Domino* nel *quod et tradidi vobis*, per mostrare la fedeltà del racconto. Prepara nel *quoniam* sostenuto gli uditori; e quindi con varie modulazioni di pochissime note, ma che sono il lambiccato del genio pone d'innanzi agli occhi l'amore immenso dell'umilissimo Redentore: *Dominus Iesus*, che a momenti tradito si consegnerebbe di per se nelle mani de' suoi nemici, *in qua nocte tradebatur*. Prima però per eccesso della sua benevolenza, *accepit panem*, e quì il mottetto si slancia con forza, ed è nello sbattimento de' cori tutto ardor, tutto fuoco. Oh cielo! Qual mai è il pieno dell' *et gratias agens*! Il ringraziamento di Gesù fu un ringraziamento pieno, un ringraziamento degno del padre suo celeste, perchè fu ringraziamento di un uomo Dio: e questo vuol dire l'unione dei due cori in un pieno, che per la forza e per la maestà non ha il simile. Si spezza nel *fregit*, e dicendo, *accipite et manducate* è tutto cuore e dolcezza: segue tosto una scala discendente nel grave, cui chiude una cadenza, affinchè intendasi e il mistero profondo delle parole operative: *hoc est corpus meum*, e che questo ineffabile dono è l'*in finem dilexit eos* (630). Inculca da ultimo ripetute volte, non senza ragione, la stessa frase musicale in diverse corde con le parole *hoc facite in meam commemorationem*, e con grandiosità sublimissima dà fine al mottetto, che stante l'omogenea simiglianza di tutti i concetti musicali in tanta varietà d'idee è semplice ed uno (631). Si canta questo mottetto nella nostra cappella, sono più

(630) Evang. sec. Ioann. cap. 13. vers. 1: *Ante diem festum Paschae sciens Iesus, quia venit hora ejus, ut transeat ex hoc mundo ad patrem, cum dilexisset suos, qui erant in mundo, in finem dilexit eos*.

(631) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat, et unum*. (Or. de A. P. v. 23.) Quest' aurea sentenza, quanto è poco intesa dai compositori di musica massime eccle-

di dugent' anni, tre volte all' anno, e non solo sempre è nuovo, sempre grande, sempre sublime; ma ezandio pasce e sazia l' uditore, non lo lascia punto avido di armonie: termina il canto del mottetto, e l'appetito è sodisfatto, par che l' anima non abbia che desiderare: quante volte poi si ripete, si ascolta come nuovo, vi si attende con avidità; ed al suo compiersi si rinnovella lo stesso sentimento di sazietà e di quiete. Dica altri ciò che ne vuole. Io oso affermare esser questo mottetto il saggio più simile che possa aversi della musica celeste.

Qui terminano le opere postume di Giovanni Pierluigi che furon pubblicate con le stampe. Non cessaron però quì di ripetersi le edizioni di varie sue opere: anzi non v'ebbe età dal fine del secolo XVI. fino al corrente XIX. in cui i torchi non sudassero per l' impressione di alcuna delle opere prenestine. Il famoso Giovanni Matelart fiammingo maestro in Roma della collegiata di S. Lorenzo in Damaso due soli anni dopo la morte di Giovanni inserì sei di lui mottetti nella bella edizione de' suoi *Responsorii*, affine di accrescere ornamento all' opera, e di far cosa grata al card. di Montalto Alessandro Peretti vice-Cancelliere cui dedicava le sue produzioni (632). *Opusculum hoc quod sudavi .... et illud non meum integrum, quo exornatius appareat, quo tibi sit gratius.* Si rammenti poi il lettore quante e quante edizioni sia di volumi interi, sia di messe o mottetti abbiam riferito nel corso di queste memorie, essere state ripetute nel secolo XVII. Il secolo XVIII. riprodusse le più squisite composizioni per opera del Pao-

siastica de' nostri dì, i quali non san produrre che abiti listati! Eppure tant'è: sia un salmo, sia un gloria, sia un graduale, ec. tutte le parti, che lo compongono, debbono essere membra convenienti ad un sol corpo.

(632) *Responsoria, Antiphonae, et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinis vocibus concinenda, auctore Ioanne Matelarto Flaudren. collegiatae ecclesiae S. Laurentii in Damaso de urbe capellae magistro. Romae ex typogr. Nicolai Mutii* 1596. Li mottetti del Pierluigi inseriti dal Matelart nella sua opera sono: *Hodie beata virgo Maria* a 4. voci. — *Sicut cervus desiderat* a 4. voci. — *Iesus junxit se* a 4. voci. — *Crucem sanctam subiit* a 5. voci. — *Homo quidam fecit coenam* a 5. voci. — *Coenantibus illis, accepit Iesus* a 5. voci.

lucci, del Martini, del Dreyer, del Burney, e di altri. Ed il nostro secolo XIX., la nostra medesima età ha goduto di veder non poche produzioni del Pierluigi pubblicate per le stampe di Parigi da Alessandro Choron, il quale non ebbe difficoltà di proporne l' uso alle cattedrali di Francia, e di esternare il suo voto, perchè vi fossero adottate (633). *Il est bien à désirer, qu' elles soient introduites dans les cathédrales de France. Ie forme à cet égard le meme voeu, que j' ai énoncé pour le rétablissement du Chant Romain en France.* Tanto egli è vero, che la gloria di Giovanni Pierluigi, grande imitatore della natura, Omero, cigno, principe, sole della musica non sol si mantenne viva dopo la di lui morte, ma col trascorrer delle età, e de' secoli si fa sempre maggiore. Dirollo con Tullio (*pro P. Sextio*): Se i settanta anni della sua vita furon brevi, son compensati da un corso perenne di gloria: *Vita brevis: cursus gloriae sempiternus*.

(633) Principes de composition des ecoles d' Italie. Adoptés par le gouvernement Français pour servir à l' instruction des eléves des maitrises de cathédrales. Ouvrage classique. Formé de la réunion des modèles les plus perfaits en tout genre, enrichi d' un texte méthodique, rédigé selon l' enseignement des ecoles les plus célébres, et des ecrivains didactiques les plus estimés. Per Alexandre Choron. A Paris 1808. To. 3. liv. 6. chap. 3. sect. 1. Style d' Eglise art. 4. contrepoint fugué pag. 23. — *Ce contrepoint que l' on nomme autrement style alla Palestrina, parceque ce grand homme l' a porté au plus haut point de perfection*. — Appendix II. Esquisse historique des progrès de la composition pag. 27. Style d' église. — *Pierre-Louis, de Palestrina, étoit né en 1529., á Palestrina, petite ville de l' etat Romain. Il étudia sous Goudimel de Besançon, célèbre maitre de l' Ecole Françoise, alors très brillante; il devint, comme on l' a vu tout à l' heure, le créateur d' un genre qui porte son nom, et dans le quel il n' a jamais été égalé. Ses compositions subsistent en Italie, et principalement à Rome où elles s' exécutent sans cesse. Il est bien à désirer qu' elles soient introduites dans les cathédrales de France. Ie forme à cet égard le méme voeu que j' ai énoncé, pour le retablissement du chant Romain en France* —.

Capitolo X.

Si enumerano le opere inedite di Giovanni Pierluigi, che tuttora conservansi nell' archivio della cappella pontificia, nell' archivio della proto-basilica lateranense (da cui furon già estratte le copie, per arricchirne la biblioteca dell' Ecc.ma casa Corsini alla Lungara) nell' archivio della basilica vaticana, nell' archivio di S. Maria in Vallicella dei PP. dell' Oratorio, nella biblioteca del collegio romano dei PP. Gesuiti, nella biblioteca vaticana al fine dei codici Otthoboniani. Si dà un cenno delle composizioni supposititie esistenti in alcuno degli anzidetti archivii.

Se molte delle composizioni inedite, che lasciò in morendo Giovanni Pierluigi sono irreparabilmente perdute per la detestabile vendita fattane dallo scempiato Igino, figlio, ahi! troppo discorde da tanto armonico padre; può a buon diritto vantarsi Roma di conservarne fortunatamente non poche, non le più deboli, non le meno imitatrici della natura in diversi archivii a vantaggio dell' arte, e della scienza musicale. Ed, oh! Il cielo avesse voluto, che questi archivii medesimi, a più nette mani affidati, fossero stati in ogni età custoditi gelosamente (634): forse

(634) Non v' è archivio di musica in Roma, per quel ch' io mi sappia, che non sia stato miseramente depredato.

L' archivio della nostra cappella apostolica dopo essere andato quasi interamente a fiamme nel sacco di Borbone (V. le note 163., 327., 379.) erasi pur tuttavia impinguato di nuovo doviziosamente. Quand' ecco, passato agli eterni riposi il dì 30. Aprile 1678. il cardinale Sigismondo Chigi, già protettore della nostra cappella, gli fu sostituito nella protettoria dal sommo Pontefice Innocenzo XI. il cardinal Felice Rospigliosi. Questi, fosse per curiosità, fosse per altra incognita ragione, volle al suo palazzo l' archivio della nostra cappella. Il collegio reclamò altamente, ma con poco frutto. E per ben dieci anni le carte del nostro archivio non si poterono riavere. Morì finalmente il cardinal Felice Rospigliosi ai 9. Maggio 1688., ed in data dei 15. Luglio dell' anno stesso il cardinal Gaspare Carpegna, vescovo di Sabina, vicario di Roma, d' ordine espresso del Papa emanò la seguente scomunica. *Declarantur, et denunciantur excomunicati omnes et singuli scientes, et non revelantes, retinentes, occupantes, et non*

più ricco tesoro ancor vi si serberebbe a dovizia maggiore di tali arche salutari. Tuttavia e per il numero delle composizioni che quivi fino al dì d'oggi rimangono, e per il loro pregio, si può dir francamente, che, quantunque non si avesse alle stampe alcun' opera del Pierluigi, queste sole sarebbero sufficientissime a palesare la di lui primazia sopra tutti gli altri compositori; ed a tributare all' aureo secolo di Leone X. la gloria di aver perfezionato con le altre belle arti anche la musica.

Il primo archivio di cui sia debito ragionare si è l' archivio della cappella appostolica ove il Pierluigi ebbe l' incarico di compositore. Quivi si conservano le seguenti opere tuttora inedite.

Tre messe a 4. voci, intitolate: *Lauda Syon*. — *Pater noster*. — *Iesu nostra redemptio*. La prima di queste tre messe si trova scritta nel volume segnato n.° 47., le altre due nel volume n. 68. Sono tutte tre armoniose, brevi, correnti, e lavorate sopra le rispettive melodie di canto gregoriano del *Pater noster*, e dei due inni *Lauda Syon*, e *Iesu nostra redemptio*.

restituentes praefecto sacri Palatii Apostolici, sive magistro capellae Pontificiae ad effectum reponendi in archivio et custodia ejusdem capellae, bona mobilia, scripturas, libros musicales, quinterniones, chartas, folia manuscripta sive impressa, libros punctatorum, diaria, bullas, constitutiones apostolicas, diplomata, aliaque similia spectantia, et pertinentia ad praedictam capellam pontificiam, et sacrum palatium apostolicum, et ab iisdem temerè ablatis. Con questo mezzo si ricuperò la maggior parte degli oggetti rapiti: tuttavia la perdita di libri in pergamena, di frontispizi, e fogli miniati, di partiture, ec. fu luttuosissima.

L' archivio della basilica vaticana, se pur non aveva patito innanzi, circa il 1770. per relazione fattamene dal più volte lodato Giuseppe Iannacconi, fu derubato da un tale archiviata di sopra a cento fra partiture e libri.

Cento partiture furono involate all' archivio di S. Maria Maggiore nel 1800.

L' archivio di S. Giovanni in Laterano restò dimezzato a tempo del Chiti nei continui trasporti delle carte.

Li due archivii ricchissimi dei padri gesuiti nella chiesa del Gesù, ed in S. Apollinare dopo la soppressione della Compagnia furono messi a sacco. Se non che il canonico Massajoli ricuperò da un pizzicaruolo moltissime carte e libri, in peso sopra a tre mille libre, dell' archivio anzidetto del collegio Germanico Ungarico in S. Apollinare.

Gli archivii di S. Lorenzo in Damaso, di S. Lorenzo in Lucina, di S. Maria del Popolo, di S. Andrea della Valle svanirono, come vapori al soffiar de' venti, nelle passate peripezie, ec.

Quattro messe a 5. voci, intitolate: *Beatus Laurentius.* — *Panem nostrum.* — *Salve Regina.* — *O sacrum convivium.* La messa *Beatus Laurentius* si ha nel volume segnato n°. 76. è lavorata sopra il mottetto simile donato dapprima da Giovanni alla cappella (sez. 2. cap. 8.) e quindi impresso nel to. 1. de' mottetti a 5. 6. 7. voci (sez. 2. cap. 12.). Essa è molto grave, piena di sentimento, armoniosissima; e vi si riconosce a preferenza del mottetto il tratteggiare dell' uomo maturo. La messa *Panem nostrum* trovasi nel volume segnato n°. 153., si distingue per la circolazione, e per i colpi inaspettati di armonia, che sorprendono. Delle due bellissime messe *Salve Regina*, ed *O sacrum convivium* si è parlato nel cap. 5. di questa 3. sez.

Tre messe a 6. voci: cioè la sublime messa: *Ecce ego Ioannes*, di cui si è ragionato nell'anzidetto cap. 5. di questa 3. sez. La messa pur sublime: *Veni creator Spiritus* donata dal Pierluigi alla cappella apostolica nel pontificato di S. Pio V. come può vedersi nel cap. 1. di questa 3. sez. E la seconda delle tre messe composte da Giovanni d'ordine di S. Carlo Borromeo, uno dei cardinali della congregazione destinata dal som. Pont. Pio IV. alla esecuzione dei decreti del concilio tridentino, di cui si è parlato nel cap. 8 della sez. 2.

Due mottetti a 5. voci: *Tu es pastor ovium.* — *Quodcumque ligaveris*; dedicati già con la messa simile al som. Pont. Sisto V. come può vedersi nel cap. 5. di questa 3. sez.

Dieci mottetti a 6. voci: cioè: li due bellissimi *Assumpta est.* — *Quae est ista*: nominati da Giovanni con la messa simile al sopralodato Sisto V., e scritti posteriormente nel volume segnato n°. 76. stante la ristrettezza del tempo, che obbligò il Pierluigi a far imprimere la sola messa in cinque giorni, come è stato detto nel cap. 5. di questa 3. sez. L' artifizioso: *Estote fortes in bello*, di cui si è ragionato nel cap. 8. della sez. 2. Li sei sublimissimi: *Cum autem esset Stephanus.* — *Positis autem genibus.* — *Hic est beatissimus.* — *Hic est discipulus ille.* — *Responsum accepit Simeon. Cum educerent* ed il mediocre: *Tradent enim vos*, dedicati a Gregorio XIV. come si disse nel cap. 7. di questa 5. sez.

Otto bei mottetti ad 8. voci: *Surrexit Pastor bonus.* — *Etenim Pascha nostrum.* — *Iesus junxit se.* — *Et increpavit eos.* — *Spiritus san-*

ctus. — Hodie gloriosa. — Regina mundi. — Et ambulabunt gentes in lumine tuo, dedicati a Gregorio XIV. (v. il cap. 7. di questa 3. sez.).

Il cantico *Magnificat* ad 8. voci, nominato allo stesso Gregorio XIV. come è detto di sopra.

L' inno sublimissimo *Stabat mater dolorosa* ad 8. voci dedicato ancor esso a Gregorio XIV. e di cui si è ragionato nel cap. 7. di questa 3. sez.

La bellissima prima lamentazione della feria VI. in Parasceve a 4. voci con il *Ierusalem* a 5. voci, già citata nel cap. 6. di questa 3. sez. Se pur non fu stampata dal dottor Burney nella musica della settimana santa.

Da ultimo il responsorio, o assoluzione per i defonti *Libera me Domine de morte aeterna* a 4. voci. Io diviso, che il Pierluigi scrivesse questo responsorio contemporaneamente alla messa dei defonti, cui fece imprimere nella terza edizione del primo volume di messe l'anno 1591. e che in tal' epoca lo donasse alla cappella. Sublime si è la messa fino al segno di sembrar più ammirabile, che imitabile; ed il *libera* porta lo stesso cunio. Abbenchè composto sopra le melodie del canto gregoriano proprie di esso responsorio, contiene massime nei versetti concertati a 3. voci alcuni tratti così squisiti, che mostrano l' uomo consumato, il perfezionatore dell' arte. Questa sola produzione sempre fresca, sempre verde, sempre nuova, sempre degna d' ammirazione sarebbe sufficiente a render meritevole l' autore del titolo di principe della musica.

Dal palazzo apostolico scendiamo nella basilica vaticana, ove il Pierluigi fu per ben due volte maestro. A me non è riuscito di trovar quivi nell' archivio della cappella Giulia, se non otto libretti scritti mentre Giovanni ancor viveva, e contenenti fra molte opere impresse le seguenti di lui composizioni tuttora inedite.

Un *Tantum ergo* a 4. voci di molto effetto: benchè un tantolino troppo lungo.

Otto belli e grandiosi mottetti ad 8. voci; cioè: *Ave mundi spes Maria. — Beata es virgo Maria. — Ave Maria. — O quam suavis est Domine, spiritus tuus. — Disciplinam, et sapientiam. — O bone Iesu. — O Domine Iesu Christe. — Expurgate vetus fermentum.* E quì vuol

notarsi, che in questa stessa collezione vi sono li mottetti: *Sub tuum praesidium*, e *Fratres ego enim accepi a Domino*, due dei quattro mottetti fatti imprimere da Fabio Costantini, che di quivi ne debbe aver avute le copie.

Tre salmi bellissimi ad 8. voci: *Nunc dimittis*. — *Omnes gentes*. — *Laudate Dominum de coelis*: lavorati tutti tre a stil di mottetti.

Il *Pater noster*, e l'*Ave Maria* modulati ad 8. voci con molto sentimento e verità. La *Salve Regina*: l'*Alma Redemptoris mater*, e tre diverse *Regina caeli* ad otto voci. Cinque composizioni artifiziose, chiare, e veramente belle di un bello di primo ordine.

Otto mute di litanie. E sono tre mute di litanie del Signore: *Litaniae Domini*, ad otto voci. Due mute di litanie della SS. Eucaristia: *Litaniae Sacrosanctae Eucharistiae* ad 8. voci; e tre mute di litanie della B. Vergine Maria: *Litaniae B. Virginis*, due ad 8. voci, una a 6. voci. Io ho queste otto mute di litanie per una delle più stimabili collezioni di opere del Pierluigi. Ciascun pregio che si encomia in esse litanie sia del Signore, sia della sacrosanta Eucaristia, sia della Beatissima Vergine è vestito di una frase musicale così adatta, così gentile, così imitatrice della natura, ed insieme accoppiata ad una forza di armonia proporzionata, con la giunta or di un nuovo colpo di modulazione inaspettata, or di un nuovo colpo impreveduto nello stesso modo, che le rende, a fronte della lunghezza delle parole, brevi, gaje, devote, ripiene di affetto e di sentimento, degne per la loro inalterabile freschezza di essere ripetute fino ai nostri dì; come pur troppo vedesi essere avvenuto alla seconda muta delle litanie della B. Vergine ad 8. voci, la quale conteneva parole andate poi in disuso nella chiesa (e per tal ragione non si sono più in progresso eseguite le litanie del Signore, e della SS. Eucaristia). Affine pertanto di non perdere così bella musica, vi furon rase nel libro le antiche parole, ed in luogo di esse si veggono sostituite le parole delle litanie lauretane. Tanto egli è vero l'elogio da me tributato a queste litanie prenestine, che resta autenticato dal buon gusto del Rev.^{mo} capitolo vaticano formato in ciascuna età da ecclesiastici distinti, e per nobiltà di natali, e per incarichi di corte, e per cultura in ogni maniera di scienze.

Sette mottetti a 12. voci, divise in tre cori. Anche questo genere a tre cori meritò le cure del Pierluigi. E quantunque ciò che ne rimane, siccome vedremo in questo stesso capitolo non giunga a renderne l'idea in tutti i rapporti completa; pur tuttavia si conosce dal poco, che, come Giovanni ebbe dalla natura il pennello dell'Urbinate, così seppe collegarvi quando gli fu d'uopo anche i fieri atteggiamenti del gigantesco Buonarroti. Era tenuto questo genere a tre cori di quella stagione ancor nascente per un ripiego di romore: *Per fare maggior intonazione* così il Vicentino (V. la nota 189) *si potrà ancora comporre a tre cori:* e lo Zarlino (635) racconta, che nelle feste solenni si solevan talvolta in Venezia dividere i cantori in tre cori, uno distante dall'altro; e dappoichè ciascun coro aveva cantato di per se, univansi tutti insieme massime nel fine, per la qual romorosa novità venivane agli uditori diletto. Adriano Willaert il primo, e dopo esso lo Zarlino, avevano insegnato la maniera di collocare il basso del terzo coro, affin d'impedire il frastuono, che si soleva udire in siffatte composizioni. Vi rimanevan però tante altre difficoltà apparentemente insuperabili, che ben rari eran gli arditi da osare cotanto. Di fatto anche nelle poche composizioni a tre cori del Willaert, e dello Zarlino si veggono le parti sconnesse anzi che no, i salti continui e strani, le pause inopportune, la zuffa negli sbattimenti ridicolosa, la confusione romorosa della unione dei cori più simile ad un campo rotto in battaglia, che ad uno squadrone ordinato. Giovanni fatto adulto, e consumato nell'arte volse un dì lo sguardo a questo sterile suolo, ricoperto di sterpi e rovi: e per la sua lincea vista conobbe, che anche siffatto terreno ben coltivato poteva divenir fecondo: conobbe quanto utile poteva trarsi dalla moltiplicità dei cori per la grandiosità dell'effetto: trovò che la formazion dei tre cori non avrebbe punto diminuito la chiarezza dell'insieme: vide, che avrebbe anzi prodotto nella sorpresa la sublimità, si sarebbe giovato alla varietà, e le melodie di ciascuna delle dodici parti del concento avrebber potuto essere facili e naturali. Animato da queste vedute pose mano all'opera. E quanto alla chiarezza, alla facilità, alla filosofia, all'effetto delle

(635) V. la nota 328. in cui si riportano le parole dello Zarlino.

sue poche composizioni a dodici voci, io oso affermare, ch' ei non fu raggiunto da veruno di que' tanti che nel seguente secolo giunsero a scrivere a quattro, a cinque, a sei, a nove, e perfino a dodici cori (636). Sette composizioni, io dissi, a dodici voci divise in tre cori

(636) Prima del Pierluigi, per quanto è noto, il solo Giovanni Okenheim circa la metà del secolo XV. avera composto anche a trentasei voci: *Okenheim omnes ingenio excelluisse dicitur*, così il Glareano (Dodecachord. lib. 3. pag. 454.) *quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quemdam instituisse*. Contemporaneamente al Pierluigi i più famosi, che scrissero a tre, ed anche a quattro cori furono Adriano Willaert, Giuseppe Zarlino, li fratelli Andrea, e Giovanni Gabrielli, organisti della signoria di Venezia i quali diedero alle stampe in Ven. pel Gard. nel 1587. li concerti, e le sinfonie a dodici, e sedici voci; e Marc'Antonio Ingegnieri, maestro di Cremona, il quale fece imprimere dallo stesso Antonio Gardano nel 1589. un libro di mottetti a sedici voci. Morto il Pierluigi, lo scrivere a più cori divenne lo studio della moda. Non v'ebbe maestro per tutto il secolo XVII. fin' oltre la metà del secolo XVIII., che non producesse composizioni a sedici, a venti, a ventiquattro, a trentasei, e per fino a quarantotto voci. Chi ne bramasse la notizia esatta può consultare la mia *lettera sopra il mottetto a quattro cori del sig. D. Marco Santucci premiato dall'accademia Napoleone in Lucca l'anno* 1806. *come lavoro di genere nuovo*. Affinchè però il lettore non resti qui digiuno interamente di così fatte notizie, sappia, che si elevano sopra gli altri, direi quasi infiniti, li mottetti a 4. cori dedicati dal P. Tiburzio Massaini agostiniano a Paolo V. Li mottetti a 4. cori di Abbondio Antonelli. Le messe, ed i mottetti a 16., 24., 32. voci di Paolo Agostini. Li mottetti a 16., e 20. voci di Asprilio Pacelli, ch' ei fece imprimere, mentre, lasciato il servigio della basilica vaticana, serviva Sigismondo III. re di Polonia. La messa, e vespero a 4. cori di Valerio Bona, min. conv. maestro di cappella in S. Francesco di Brescia. Li salmi, ed i mottetti a sedici voci di Francesco Suriano. Li mottetti a sedici, e ventiquattro voci di Antonio Savetta da Lodi. Le antifone a ventiquattro voci di Antonio Maria Abbatini. Le messe, ed i mottetti a 6., ed 8. cori di Virgilio Mazzocchi. Li salmi, ed i mottetti a 4. 6. e 9. cori di Francesco Berretta, e di Ottavio Pitoni. Le messe, i salmi, ed i mottetti a quattro cori di Paolo Laurenzani, di Alessandro Melani, di Pompeo Cannicciari, di Giovanni Costanzi, di Pasquale Pisari, di Giuseppe Iannacconi. E per tacere di tutte le altre composizioni, e di tutti gli altri maestri, nominerò in fine le tre celebri messe a quarantotto voci in dodici cori reali: la prima di Orazio Benevoli, cantata da cencinquanta professori nella chiesa di S. Maria sopra Minerva a spese di Domenico Fanthia notaro di camera il dì 4. Agosto del 1650. La seconda di Gio. Battista Giansetti, cantata nella stessa chiesa il dì 4. Agosto del 1675. La terza di Gregorio Ballabene romano, morto circa il 1800.

rimangono del Pierluigi inedite nell' archivio vaticano. La negligenza però di affidare la custodia di quell' archivio pe' trascorsi tempi a persone inette, e poco fedeli ha fatto smarrire il terzo coro. *Quis . . . temperet a lacrymis*? Onde vi rimangono otto sole voci negli otto in-

Sopra tutti però i maestri qui menzionati, Orazio Benevoli (V. la nota 501.) ha portato meritamente il vanto secondo la comune opinione. Egli è tenuto per il sommo compositore a quattro cori reali, e fu da Filippo Maria Bonini nel dialogo 7. dell' *Ateista convinto*, (dedicato dall' autore a Gio. Federico duca di Bransuich e Luneburgh. Ven. 1665. app. Nic. Pezzana) anteposto anche di gran lunga al Pierluigi. Eccone le parole, ch' ei mette in bocca ai due interlocutori Filastrio, ed Atelastrio pag. 271. Atel. *Chi è egli il maestro di cappella della basilica del principe degli Apostoli, è egli valent' uomo?* Filas. *Si vede bene, che non hai altra famigliarità, che con certi virtuosi stralunati. Il maestro di cappella è Orazio Benevoli, uno dei più celebri compositori d' Europa il quale non solo è giunto allo stile del Palestrina, ma di gran lunga l' ha superato, avendo saputo framischiare fra l' ecclesiastico una divozione armoniosissima, che diletta, rapisce, e muove in un medesimo tempo, giuntovi poi un artifizio, che fa trasecolare chi s' intende del mestiere . . . . . . Oh! Quanto, quanto ci vuole a comporre a quattro cori reali con ripieno continuo, con un basso che cammina di grado, a fare ottima armonia, a trovare un' infinità di proporzioni, che stancano la mente, e snervano la imaginativa.* Atel. *Dunque il Benevoli è giunto a questa perfezione?* Filas. *Al sommo. Oltre la prudenza con la quale egli dispone le sue parti, et il miracoloso artifizio con il quale gli fa far le uscite, che sono veramente divine, e poi ha trovato l' arte di far pause, che sono più armoniose del combatto delle voci.* Atel. *Voglio visitarlo, dov' egli sta?* Filas. *Conoscerai anche un cordialissimo uomo: sta alla Lungara vicino ai Camaldoli dalla parte, che guarda in fiume.* Fin qui il Bonini. Egli però con le citate parole mostra d' intendersi ben poco di musica. Di fatto agli altri non leggieri spropositi aggiugne, che il Benevoli è giunto allo stile del Palestrina, e lo ha di gran lungo superato. Pover' uomo! Lo stile del Pierluigi è stile osservato, di pure voci, sulla pratica antica: lo stile del Benevoli è stile libero, organico, di pratica moderna. Come dunque possono questi due differentissimi stili venire eglino mai al paragone? Aggiungo poi, che il vero fanatismo della moda fece ammirare queste romorose composizioni a quattro, cinque, sei, otto, nove, e dodici cori, come prodotti senza pari, come prodigi superiori alle forze umane. Perciocchè lo sforzo dei continui lavori, che trovansi in esse artifiziose composizioni a dodici, nove, otto, sei, ec. cori le rende, è vero, ammirabili a vedersi, e disaminarsi in linea di pura arte armonica, di grammatica musicale: (ed in questo portano certamente il vanto sopra tutte le altre, le composizioni del Benevoli) la moltiplicità però delle venti, trentadue, quaranta, quarantotto parti le rende nella esecuzione in ragion di buon senso, e

dicati libretti, ossia il primo, ed il secondo coro. Le composizioni sono le seguenti: *Beati omnes qui timent Dominum.— Domine quis habitabit in tabernaculo tuo.— Iubilate Deo omnis terra. — Laudate nomen ejus quoniam suavis est Dominus. —Ad te levavi oculos meos qui habitas in caelis.— O quam bonus et suavis est, Domine, spiritus tuus in nobis.— Salve Regina*. Li tratti a 4. voci di queste composizioni sono veramente belli, pieni di arte, e di sentimento. Li tratti ad 8. voci crescono nell'effetto, e nel bello. L'unione delle altre quattro voci che mancano, doveva sollevare e rapire gli animi degli uditori. Giovanni Biordi cappellano cantore della nostra cappella, altre volte lodato, fu richiesto di supplire il terzo coro perduto: ei si provò al cimento nel mottetto, *Ad te levavi oculos meos*, e lo compì mirabilmente; non volle però continuare il lavoro. Il MS. originale del Biordi passò nelle mani di D. Giovanni Celi, quindi l'ebbe D. Gio. Battista Fazzini, dal quale io lo comprai: e confesso, che sè non sapessi essere opera del Biordi, giurerei, che il terzo coro di questo mottetto fosse scampato prodigiosamente dal comune naufragio.

In fine per attestato di D. Girolamo Chiti maestro della proto-basilica lateranense esisteva nell'archivio della basilica vaticana un preziosissimo MS. originale del Pierluigi contenente undici esercizi a 4. voci acute sopra la *scala* musicale. Opera, quanto all'arte, di un merito

di filosofia musicale confuse, clamorose, di membra aproporzionate, prive totalmente di imitazione della natura. In conseguenza il solo scettro tirannico della moda potè obbligare quasi tutta Italia a tributar loro onori ed elogi non meritati. Che se in tante e tante migliaja di siffatte composizioni pur si trovano cinque o sei tratti a quattro cori del Benevoli, e del Pitoni, che sono veramente belli anche ad udirsi, questo stesso comprova viemaggiormente l'impossibilità di completare con tante parti una intera composizione degna di aversi per prototipo in genere di bellezza filosofica, di bellezza cioè imitatrice della natura: e le lodi indistintamente rese tanto a questi tratti, quanto a ciò che li precedeva, o seguiva, indicano sempre più il pregiudizio del gusto depravato dal fanatismo del romore. Altronde il sommo dei tre cori, cui si giunse nella pratica antica, e che non fu oltrepassato dal Pierluigi, conserva il vero bello musicale nella semplicità, chiarezza, naturalezza, aurea facilità; alle quali accoppiando opportunamente per adequata imitazione delle parole, e de' sensi i tratti grandiosi con la imponente robustezza armonica dei tre cori, si giunge senza sforzo e senza fatica alla perfezion del sublime.

singolarissimo; perciocchè oltre l' invenzione degli artifizi squisiti, che si contengono in ciascun esercizio, la naturalezza delle parti, il loro giro, la loro cantilena è tanto dolce, tanto fluida, tanto omogenea, che non sol non vi si scorge o sforzo, o fatica, o arresto, o ripiego, ma par proprio che la scala sia fatta per quegli intricatissimi artifizi, e questi per quella. Io diviso, che il Pierluigi disaminando la sua messa sopra la scala, donata già alla cappella apostolica, affine di farla imprimere nel terzo volume delle sue messe, che dedicò a Filippo II., restasse ammirato del *Crucifixus* a 4. voci acute, (V. il cap. 8. della sez. 2.) tratto di musica sublimissimo, senza pari; e che preso da un certo tal quale entusiasmo di superarlo, si applicasse per alquanti giorni allo studio di questi esercizi, ne' quali, a mio giudizio, si conosce più che altrove, come Giovanni divenuto adulto e maturo, non ebbe nemmen più bisogno di cuoprir con la natura nelle sue produzioni i lineamenti dell' arte, essendosi in lui arte e natura immedesimate di maniera, che, fattone un impasto, non si distingue, se l' arte serva alla natura, o la natura all' arte, perchè tutto è parto facile della impareggiabil sua mente. Il Pitoni maestro della basilica vaticana, avendo nelle mani l' archivio della cappella Giulia per compilare l' opera de' monumenti già da noi altrove citata, fu il primo a scuoprir l' originale di questi undici esercizi del Pierluigi, e gridò più alto di Archimede: εὕρηκα, εὕρηκα. Egli ne regalò copia al Chiti, che in essi sempre più riconobbe la sua vera piccolezza. Il Chiti li comunicò al P. Martini, che vi ammirò cieli nuovi, e terre nuove; ed al Santarelli, che conobbe non esser pane pe' suoi denti. Il Santarelli ne fece dono al Dottor Burney, che trovolli, come ricercari, senza parole, superiori alle sue cognizioni artistiche, al Celi, e ad altri, onde si sono resi molto comuni. Se l' originale del Pierluigi si trovi più nell' archivio della basilica vaticana, nol so: e fondatamente ne dubito. La copia del Chiti esiste nella biblioteca dell' Ecc.ma Casa Corsini alla Lungara.

Dall' archivio vaticano passiamo all' archivio della proto-basilica lateranense. Il maestro Chiti soprallodato, ed alcun altro non hanno fatto a questo archivio molto buoni uffizi: pur vi rimangono tuttora alcune opere inedite del Pierluigi.

Fin da quando io era alunno nel seminario romano per favore di un tal canonico D. Giuliano Compagnoni, prefetto della musica della lod. proto-basilica, ecclesiastico esemplarissimo, e colto, n' ebbi l' originale degl' *Improperii*, e l' inno *Crux fidelis* ad 8. voci. Questi improperii donati dallo stesso Pierluigi alla cappella apostolica non sono più inediti, avendoli il Santarelli dati al Dottor Burney, che li fece stampare nella musica della settimana santa. L' inno però anzidetto *Crux fidelis* ad 8. voci debb' essere tuttora inedito.

Lo stesso Compagnoni (637) mi favorì gli originali del *Pueri hebraeorum*, del *Gloria, laus, et honor*, dell' *Ingrediente Domino in sanctam civitatem* a 4. voci, lavorati sopra le melodie del canto gregoriano: che anzi l' inno *Gloria, laus, et honor* ha nel tenore le prette note gregoriane. Sono però queste tre composizioni alcun poco pesanti; e fan sempre più conoscere, che il Pierluigi negli anni ne' quali servì il Rev.mo capitolo lateranense non aveva ancor purgato interamente la sua penna dallo squallore fiammingo.

Oltre queste produzioni inedite del Pierluigi, che consta a me serbarsi nell' archivio lateranense, il Chiti ne scuoprì tre altre per l' agio che n' ebbe: perciocchè, essendo egli maestro della proto-basilica, ed insieme cappellano della cappella Corsini, abitava nella casa contigua: or quivi trasportò per suo studio quasi interamente l' archivio lateranense, e ne trascrisse una grandissima porzione, che alla sua morte donò alla biblioteca dell' eccellentissima casa Corsini alla Lungara, ove tuttora si conserva. Le tre opere pertanto ch' ei quivi trovò con il nome in

(637) Giuliano de' conti Compagnoni, di Macerata, ecclesiastico di specchiata probità, dotto nella teologia e ne' canoni, fu anche profondo conoscitore di musica, e sufficiente compositore, siccome mostrasi per varie sue composizioni, che si conservano nell' archivio della proto-basilica lateranense. Zelantissimo promotore della decorosa uffiziatura dell' indicata basilica, ove servì come canonico coadjutore di D. Prospero de' conti Bonaccorsi, fin dal 1781., e dal 1794. in poi come proprietario, lasciò per disposizione testamentaria un pingue legato ai benefiziati, ed ai chierici, affine di accrescerne la frequenza nella stagione estiva. Morì in età ancor virile il dì 14. Aprile 1802. Le sue ceneri vengono coperte dalla seguente semplice iscrizione nella chiesa del SS. Salvatore nella regione dei monti. *D. O. M. Hic jacet corpus Iuliani Compagnoni Floriani lateranen. archibasilicae canonici. Obiit XVIII. Kal. maii. anno MDCCCII.*

fronte del Pierluigi furono un preziosissimo volume di *Lamentazioni*, un volume di *Magnificat*, ed un *Responsorio*, o assoluzione de' defonti. *Libera me Domine*.

E per parlare dapprima del volume di lamentazioni a voci pari, egli è degnissimo di esser denominato come appunto lo denominò il Chiti: *Liber II. Lamentationum Joannis Petri Aloysii Praenestini ineditus et inventus in veteri antiquo codice manuscripto Lateranensis basilicae. Hieronymus Chiti sacrosanctae Lateranensis basilicae magister studiose in hanc formam explanavit, Romae in aedibus Corsinis Lateranensibus, Anno* 1756. Sì: egli è questo volume inedito fratello germano del lib. 1. di lamentazioni fatto imprimere dal Pierluigi nel 1588. e dedicato a Sisto V. Contiene come il primo le nove lamentazioni, tre per ciascun mattutino delle tenebre. Per il mattutino della *Feria V. in in coena Domini* la prima, e la seconda lamentazione sono a 4. voci gravi, pari: la terza a 5. voci similmente gravi, pari. Con di più da notarsi, che nel fine del MS. lateranense d'onde il Chiti lo trascrisse, v'è un frammento a 4. voci pari acute di un'altra seconda lamentazione, e questo frammento contiene il *De lamentatione*, il versetto intero *pectum peccavit Ierusalem*, e la chiusa *Ierusalem Ierusalem convertere* ec. Per il mattutino della *Feria VI. in parasceve* la prima, e la seconda lamentazione sono a 4. voci gravi, pari: la terza a 5. voci similmente gravi, pari. Per il mattutino del *sabato santo* la prima lamentazione è a 4. voci pari, acute: la seconda a 5. voci pari, gravi: la terza, ossia l'orazione di Geremia profeta è a 6. voci con il *Ierusalem* ad 8. voci. Dopo questa v'ha nello stesso originale lateranense un'altra terza lamentazione a 6. voci pari, gravi, con il *Ierusalem* ad 8. voci.

Circa il pregio di queste lamentazioni non so dire altro, se non che, al pari di quelle del volume impresso, sono il lambiccato del genio e dell'arte: sono figlie primogenite del principe della musica, sono nella lor facile e grandiosa sublimità l'iliade d'Omero, l'eneide di Virgilio, la commedia di Dante. Nè fia maraviglia, che quel Pierluigi medesimo, il quale, siccome abbiamo testè veduto, non erasi ancor mondato interamente dallo squallore fiammingo, potesse a un tempo stesso innalzarsi fino al grado della sublimità. Perciocchè quando i pro-

dotti dell'umano ingegno sono avvivati ed investiti da alcuna passione mai non si contengono nel grado della mediocrità; e giusta la gradazion del talento elevano sia l'artista, sia lo scienziato sopra di se fino a renderlo un altro uomo. E chi mai di fatto, se non l'odio contro Filippo ed i macedoni diede alla Grecia il più eloquente fra gli oratori, Demostene? E non fu egli l'amor violento verso la lusingata Loreta, che addolcì sopra tutti i poeti le rime del Petrarca? Qnanti volti dei dipinti di Rafaello ancor peruginesco si debbono alla Fornarina? E le crude amarezze dell'esilio, cui fu dannato l'Alighieri, come Ghibellino, non furon desse che nobilitarono la di lui commedia, aguzzandogli la vivacissima fantasia, e l'acuto ingegno nelle immagini pittoresche, nelle fortissime invettive, ne' tratti teneri e passionati: e se pian piano ci si addolcisce nella seconda cantica, ei si rinnovella eziandio in salire alle stelle; non fu egli per le speranze concepite della discesa di Arrigo Imperatore in Italia, onde confidava di rientrare in Firenze? In non dissimil maniera il Pierluigi inconsolabile per aver dovuto rinunziare al magistero della basilica vaticana, umiliato per l'espulsione del collegio dei cappellani cantori pontificii, carico del peso della moglie, e di varii teneri figlioletti, limitato nella tenue pensione della cappella, e nella scarsa provvisione del magistero lateranense, applicandosi intanto per sollievo de' suoi affanni alla musica, quelle doveva produrre composizioni migliori, che pascevangli la sua amarezza: ed a ciò appunto essendo confacentissime le lamentazioni di Geremia profeta per esse trovò nei tesori della sua fantasia e del suo ingegno uno stile sublime, patetico, energico, sopra ogni stile. E come in vestendo altre parole ed altri sensi serbava ancor la ruggine nata in lui dagli ammaestramenti del Goudimel, così per passione cantando di dolore e di affanni, voci soavissime e nuove produsse di non più intese maniere.

La seconda delle opere inedite del Pierluigi trovate dal Chiti nell' archivio lateranense è un volume di *Magnificat* a 5. e 6. voci. Opera in arte eccellente, non però sublime, come pretese il P. Martini. Fughe, imitazioni, attacchi, canoni, contrappunti doppi, rovesci, rivolti, quanto sapeva l'arte apprestargli di più reconditi arcani, tutto ei v'inserì, e non in fascio, non empiendone il sacco, come aveva appreso di

dover fare dai suoi predecessori, ma a condimento, ed ornato, e così senza sforzo, senza fatica. Allorchè il Pierluigi fatto maestro del Laterano si consigliò di porre mano a questi *Magnificat*, applicossi insieme allo studio delle opere di Costanzo Festa. Era Giovanni restato siffattamente preso dallo stile di quel grandissimo uomo, ne' pochi mesi che testè aveva servito nella cappella apostolica, che volle ad ogni costo provvedersi delle di lui musiche: e mille volte con man notturna le svolse, e con man diurna. Dai sensi del tutto nuovi, che quivi vide dispersi, e dalle profonde meditazioni, che sopra vi fece, conobbe doversi cercar de' pensieri, che nel vestire le principali melodie (fossero libere, fossero tratte dal canto gregoriano, o d' altrove) serbassero loro e la natura e le forme; e ogni bello ne acconciasser per modo, che senza diminuirlo, lo ricavassero appunto, come per le ombre vien fuori il dipinto. Quivi trovò le vie spedite di modulare, e conobbe gli effetti mirabili della circolazione non urtante, non indeterminata, non di volo, ma o che salga gradatamente, o che salti con passi certi e sicuri. Quivi intese, che ciascuna delle parti del concento debbe aver le sue maniere appropriate di canto, e le sue pose, ed il suo procedere, che la distingua dalle altre. Quivi imparò l'eloquenza del silenzio, e la forza diversa delle diverse armonie, e della diversa collocazion degli accordi, e de' loro ritardi. Quivi apprese a formar di ogni composizione un discorso sensato; quivi a prefiggersi in ogni produzione una idea finale, che in semplice unità riunisca le varie parti, e gl' incisi, come linee al centro. Quivi in una parola conobbe il bene ed il male, la verità e gli errori della scuola fiamminga; e la necessità, che vi aveva di nuove basi per una scuola che in quest' arte imitatrice insegnasse a servire alla imitazione della natura. Nè manco studio vi volle per condurre in seguito a perfezione l'altra opera, che dopo questa si accinse a scrivere, e che da noi è stata riportata dianzi, le lamentazioni, io dico, di Geremia. Non bastò di fatto a Demostene la scuola d' Isocrate, e d' Iseo, s' ei volle divenire il primo fra' greci oratori, gli convenne ascoltare Platone: Rafaello ebbe d'uopo di Michelangelo per ingrandire i suoi disegni: e se non avessero atteso di proposito ad ogni maniera di scienze e Dante, ed il Petrarca, nè il pri-

mo sarebbe mai giunto alla sublimità della commedia; nè il secondo al nuovo dolcissimo stil delle rime. Così il Pierluigi impadronitosi nello studio delle opere di Costanzo Festa, e nelle aggiuntevi meditazioni di tutte le vie dell'arte, potè quindi con lo stimolo della sua passione elevarsi al pari di Dedalo con un volo da niuno innanzi a lui immaginato.

Mi permetta ora il lettore, che io brevemente accenni ciò che di più squisito contiensi in questo volume. Egli è formato di otto *Magnificat*. Ciascuno di essi riguarda uno degli otto toni o modi ecclesiastici, e ne segue la melodia propria della salmodia. Tutti poi hanno in musica li medesimi versetti, cioè il 1. *anima mea Dominum*: il 2. *Et exultavit*: il 4. *Quia fecit*: il 6. *Fecit potentiam*: l'8. *Esurientes*: il 10. *Sicut locutus est*: ed il *Sicut erat*. Vuolsi però notare che il *Magnificat* di quarto tono è mancante del versetto *Fecit potentiam*, tanto nella copia del Chiti esistente nella biblioteca Corsini, quanto nella copia che il Chiti regalò al P. Martini, siccome mi assicurò per lettera il P. Mattei, il quale altronde inviommi gentilmente alcuni tratti, che io non sapeva raccorre dal pessimo carattere della copia del Chiti.

Il *Magnificat* di *primo tono* è a 5. voci, ed ha il *sicut erat* a 6. Il P. Martini nella par. 1. del *saggio fondam.* pag. 12. ne riporta il versetto: *Et exultavit spiritus meus*: ed Alessandro Choron inserendo tutti gli esempi recati dal lodato P. Martini nella sua opera intitolata *Principes de composition des ecoles d'Italie*, ha riportato ancor egli (to. 3. pag. 7.) questo stesso versetto, *Et exultavit.* A me però più dell'*exultavit* piacciono due bellissimi quartetti, uno a voci pari acute con le parole, *Quia fecit mihi magna qui potens est*: l'altro a voci pari gravi con le parole *Esurientes implevit bonis*. In questi due lavori io riconosco colui, che di lì a non molto divenne il grande imitatore della natura.

Il *Magnificat* di *secondo tono* è similmente a 5. voci: ed ha il *Sicut erat* a 6. voci. Il P. Martini (l. c. pag. 21.) e lo Choron (l. c. pag. 15.) ne riportano il versetto *Sicut locutus est*. Vi sono ancor quì due belli quartetti, uno a voci pari gravi con le parole, *Fecit potentiam*, l'altro a voci pari acute con le parole, *Esurientes implevit bonis.* A me piace sopra tutti il versetto, *Quia fecit mihi magna qui potens est*, come pieno di sentimento e di anima.

Il *Magnificat* di *terzo tono* è a 6. voci. Il P. Martini (l. c. pag. 54.) e lo Choron (l. c. pag. 29.) ne riportano il versetto *Sicut locutus est* a 5. voci. Vi sono due quartetti uno a voci pari acute con le parole, *Quia fecit mihi magna*: l' altro a voci pari gravi con le parole, *Esurientes implevit bonis*, molto più bello del primo.

Il *Magnificat* di *quarto tono* è pare a 6. voci, con il *Sicut erat* a 7. voci. Il versetto *Anima mea Dominum* ha un canone nel primo tenore alla *diapente*, che si risolve dal secondo contralto. Li tre versetti *Et exultavit*. — *Quia fecit*. — *Esurientes* hanno lo stesso canone. Manca, com' è detto di sopra, il versetto *Fecit potentiam*. Il versetto *Sicut locutus est* è a 6. voci. Ed il *Sicut erat* a 7. voci (riportato dal P. Martini l. c. pag. 80., e dallo Choron l. c. pag. 44.) ha nel primo tenore due canoni, uno alla *diapente*, che risolvesi dal primo contralto; l'altro alla diapason, la cui risoluzione si eseguisce dal secondo soprano.

Il *Magnificat* di *quinto tono* è a 5. voci, ed ha il *Sicut erat* a 6. voci. Il P. Martini l. c. pag. 103. e lo Choron l. c. pag. 53. riportano il versetto, *Esurientes*. Vi sono eziandio due belli quartetti, uno a voci pari acute con le parole, *Fecit potentiam*; l' altro a voci pari gravi con le parole, *Sicut locutus est*. Nel *Sicut erat* a 6. voci li due tenori cantano una sola parte fatta, come suol dirsi, a *grancio*: ossia, uno di essi incomincia a cantare dal principio e giugne al fine, l' altro incomincia dall' ultima nota, e rimonta alla prima.

Il *Magnificat* di *sesto tono* è a 6. voci con due bellissimi bassi, che lo ravvivano mirabilmente, e lo rendono più maestoso degli altri. Ha un terzetto a voci pari acute con le parole, *Fecit potentiam*, ma di poca entità. Ha un quartetto assai migliore fra i due bassi ed i due tenori, ossia, a voci pari gravi con le parole *Esurientes implevit bonis*. Ha un quintetto non cattivo con le parole *Sicut locutus est*. L' ultimo verso, *Sicut erat* a 7. voci ha un canone nel primo tenore alla diapason con le melodie della salmodia di esso sesto tono, che si risolve dal secondo contralto, ma cantando per moto contrario, cioè dire, quando la guida sale, il contralto discende; quando il tenore discende, ascende il contralto.

Il *Magnificat* di *settimo tono* è a 5. voci. Il P. Martini (l. c. pag. 153.) e lo Choron (l. c. pag. 84.) riportano il *Sicut erat* a 6. voci con un canone nel secondo soprano alla *diapason*, che si risolve dal primo contralto. A me piace sopra tutti i versetti il *Fecit potentiam*, in cui trovo quanto può desiderarsi d' arte, e d' imitazione della natura. Questo però non iscema punto il vero bello, che pur contengono due quartetti, uno a voci pari acute con le parole *Esurientes*, l' altro a voci pari gravi con le parole, *Sicut locutus est*.

Il *Magnificat* finalmente di *ottavo tono* è a 6. voci. Il P. Martini (l. c. pag. 186.) e lo Choron (l. c. pag. 100.) riportano il versetto; *Quia fecit mihi magna*. Vi sono eziandio tre bellissimi quartetti, uno a voci gravi pari con le parole, *Fecit potentiam*; l' altro a voci pari acute con le parole *Esurientes* ec.; il terzo a soprano, mezzo soprano, contralto, baritono con le parole *Sicut locutus est*.

La terza delle produzioni inedite del Pierluigi trovate da Girolamo Chiti nell' archivio lateranense è il responsorio, ossia l' assoluzione dei defonti *Libera me Domine*, a 4. voci, nel cui originale per attestato dello stesso Chiti, come può vedersi nella biblioteca Corsini alla Longara v' era segnato l' anno 1560. Quanto questo *Libera*, formato tutto sopra le melodie del canto gregoriano proprie di esso responsorio, è diverso nelle frasi, ne' periodi, nella circolazione, negli attacchi, ne' pensieri, ec. dall' altro *Libera* pure a 4. voci, che conservasi eziandio inedito nell' archivio della nostra cappella, siccome abbiamo veduto di sopra, altrettanto gli è conforme e similissimo nello stile, nella forza, nel sentimento, nell' anima. Che anzi io vi ammiro, massime nel terzetto: *Dies irae dies illa* alcune grazie, alcune finezze di natura e d'arte, alcuni colpi d' armonia così nuovi e squisiti, che io mai non finirei d' intender come nel 1560. sapesse Giovanni elevarsi a tanta sublimità, se non mi si fosse aperta per le lamentazioni poc' anzi citate la via di riflettere, che, essendo pasciuto l' addolorato di lui spirito dalle tetre immagini di siffatte lugubri parole, la forza stessa della passione sospinse la di lui fantasia alle più alte cime della perfezion musicale.

Anche l' archivio dei PP. dell' Oratorio di S. Filippo, in S. Maria in Vallicella conserva in una ricca collezione alcune opere inedite del Pier-

luigi. E ben a ragione. Fu egli quivi dopo l'Animuccia maestro dell'Oratorio: ed il P. Soto uno dei cappellani cantori della nostra cappella, ed insieme compagno di S. Filippo ebbe tutto l'agio di raccorre non solo ciò che Giovanni scrisse per servigio particolare di quella congregazione, ma eziandio le di lui produzioni più belle, che non erano alla pubblica luce. Come, a cagion d'esempio, si trovano nell'anzidetta pregiatissima raccolta, il mottetto *Disciplinam, et sapientiam*, ed il salmo *Nunc dimittis*, ambedue ad 8. voci: e già da noi citati fra gli inediti della collezione della basilica vaticana: la seconda parte del mottetto: *Surge, illuminare Ierusalem* ad 8. voci lavorato da Giovanni per servigio particolare della cappella apostolica: e molti altri.

Quanto poi alle opere del Pierluigi tuttavia inedite, che si contengono in questa collezione debbo nominare dapprima una *Salve Regina* a 6. voci, artifiziosissima insieme e piena di sentimento, opera veramente bella.

In secondo luogo vengono quattro mottetti ad 8. voci, cioè: *O pretiosum, et admirandum convivium.* — *O admirabile commercium.* — *Videntes stellam magi.* — *Beata es Virgo Maria.* Li primi tre sono veramente belli di un bello di prim'ordine: il quarto è leggiero in arte, povero in natura.

Finalmente meritano di essere noverati fra le opere più belle della scuola romana tre mottetti lavorati mirabilmente a dodici voci in tre cori, e sono: *Laudate Dominum in timpanis*: pieno di grandiosità, di sublimità, di fuoco, d'anima, d'imitazione bellissima della natura. *Ecce nunc benedicite Dominum.* — *Nunc dimittis servum tuum Domine*, pe' quali si scorge non solo la facilità, con cui anche nello stile puro osservato si possono maneggiare tre cori senza mai aver bisogno di ricorrere a salti irregolari, a melodie strambe, a pause inopportune, ad incisi di ripiego, senza mai confondere od offuscare la chiarezza del tutt'insieme; ma eziandio evidentemente si conosce, come dalla semplicità, e dalla grandiosità insieme riunite può trarsi in prodotto una forza siffattamente impellente, che produca negli uditori in ogni maniera di passioni la più alta sorpresa, il più irresistibile effetto.

Non fia qui maraviglia, se io passo sotto silenzio l'archivio della

basilica liberiana, basilica ove servì il Pierluigi prima di tornare al Vaticano per ben dieci anni; ed ove indubitatamente debbe pure aver lasciate molte sue opere, essendo appieno conosciuta la di lui infaticabilità, e diligenza nel disimpegnare i proprii doveri. Il fatto però si è, che, avendo io osservato minutamente quell' archivio, non vi ho trovato del Pierluigi, che pochi libri impressi di messe con il volume degl' inni, già nel decorso di queste memorie citati: e fra i MS. un *Pange lingua* a 4. voci, due mottetti *O bone Iesu — O vos omnes* a 4. voci, e *Domine Iesu Christe* a 3. voci, quattro produzioni di scrittor dozzinale del decimosettimo, od anche del decimottavo secolo. Onde si conosce evidentemente, che questo archivio debb' essere stato depredato sopra tutti gli altri di Roma (638).

(638) Non vuolsi già intendere, che l' archivio musicale della basilica liberiana sia restato povero; ma solamente, che abbia perdute le rarità, onde doveva essere abbondantemente dovizioso. Di fatti: vi si conservano ancora le opere stampate di *Cristofano Moroles*, di *Giovanni Animuccia*, di *Ludovico da Vittoria*, di *Giovanni Navarro*, di *Alfonso Lobo*, di *Francesco Suriano*, di *Arcangelo Crivelli*, di *Pietro Paolo Paciotti*, dei due *Anerii Felice*, e *Francesco*, di *Paolo Agostini*, di *Marco Scacchi*, di *Francesco Foggia*, di *Giacomo Gastoldi*, di *Stefano Fabri*, di *Domenico Massenzio*, di *Virgilio Mazzocchi*, del *Cima*, del *Tomarozzi*, del *Cossoni*, di *Bernardino Nanini*, di *Angelo Capponi*, del *Cazzati*, di *Gio. Battista Bassani*, del *P. Agostino Diruta*, di *D. Florido de Silvestris*, di *Ambrogio Bissoni*. Vi sono messe, salmi, mottetti, antifone, inni, ec. di *Bernardino Alberghetti*, di *Antonio Riccieri*, di *Vitaliono Griziotti*, di *Severo de Luca*, di *Bonifazio Graziani*, di *Giulio Belli*, di *Francesco Gasparini*, di *D. Francesco Barbieri*, di *Francesco Berretta*, di *Carlo Foschi*, di *Alessandro*, e di *Domenico Scarlatti*, di *Francesco Grassi*, di *Giacomo Antonio Perti*, di *Giuseppe Corsi*, di *Benedetto Bellinzani*, di *Filippo Vitali* capp. cant. pont. di *Pier Simone Agostini*, di *Antonio Maria Pacchioni*, di *Giuseppe Antonio Bernabei*, di *Orazio Benevoli*, del *Forciliani*, di *Francesco Ciampi*, del *Caffi*, di *Giuseppe Santarelli* capp. cant. pont. di *F. Giordani* dell' ord. de' min. osserv., del *Predieri*, di *Antonio Galeazzi*, del *Bicilli*, di *Carlo Cecchelli*, di *Pietro Paolo Bencini*, del *Galvotti*, di *Ottavio Pitoni*, di *Niccolò Iomelli*, di *Raimondo Lorenzini*, di *Anselmo Masand*, di *Carlo Pettigno*, di *Gio. Battista Casali*, di *Gaetano Carpani*. di *David Perez*, di *Giovanni Masi*, di *Vincenzo Cavi*, ec. Vi sono in fine tutte le composizioni di *Pompeo Cannicciari*, e di *Giovanni Giorgi*, fra le quali si cantano più di trenta messe, e trenta salmi a sedici voci, ed anche a dodici, a dieci, a nove voci.

Dagli archivii passiamo alle biblioteche. La biblioteca del collegio romano dei PP. della compagnia di Gesù conserva un MS. antico aggiunto al fine del volume 3. delle messe del Pierluigi, l'inno *Audi benigne conditor* a 4. voci inedito. Merita in quest' inno di essere segnatamente notato un terzetto a voci pari acute con le parole, *Multum quidem peccavimus*, di un patetico squisito, di un gusto finissimo, di una perfezione tanto di arte, quanto d' imitazione difficile a rinvenirsi in altri concerti a tre sole voci. L'ultimo verso: *Praesta beata Trinitas* a 5. voci ha nel soprano un canone alla diatessaron, che si risolve dal secondo tenore. Se non vi fosse alle stampe l' opera sublime degl' inni dedicati da Giovanni al S. P. Sisto V. basterebbe questo solo ad apprestarci un prototipo di vera belleza, di squisita sublimità in tale difficilissimo genere.

V' hanno poi in questa stessa biblioteca negli armadii dell' ultima camera due preziosissime collezioni di musica MSS che portano il seguente frontispizio. *Varia musica sacra ex biblioteca Altaempsiana jussu D. Ioannis Angeli Ducis ab Altaemps collecta*: e contengono le seguenti musiche inedite a 4., 5., 8., 12. voci del Pierluigi (639).

E primieramente sono a 4. voci le parti seguenti della compieta, cioè: l' inno *Te lucis ante terminum*: il responsorio breve *In manus tuas Domine, commendo spiritum meum*: la risposta, *Sub umbra alarum tuarum protege nos* del versetto *Custodi nos, Domine*: il cantico, *Nunc di-*

Un archivio così fornito non è certamente povero: potrebbe però, e dovrebbe conservare un numero maggiore di originali, che per un tempo lo resero assai distinto.

(639) Oltre le opere inedite, che si citano, del Pierluigi, v' hanno in queste due raccolte le produzioni più belle di tutti i compositori del secolo XVI., e del principio del secolo XVII. molte delle quali son pur inedite. Le più interessanti per la storia della musica mi sembrano le composizioni strumentali, ossiano li concerti di soli strumenti composti da Gregorio Allegri capp. cant. pont., pe' quali si conosca non solo la vastità delle cognizioni musicali di quel grandissimo compositore in ogni genere di musica; ma eziandio praticamente si vede, come già pe' bei talenti si gittavano i semi, onde formare co' soli strumenti un linguaggio musicale espressivo, eloquente, atto, se non ad investire, almeno a ritrarre e dipingere le umane passioni; e così disporle a ricevere senza riparo le impressioni delle parole e de' sensi armate di musica imitativa.

mittis servum tuum, *Domine*: e l' antifona *Salva nos*, *Domine*, *vigilantes*. In fine l' antifona *Regina caeli*. I pregiati e chiari artifizi, che adornano ed arricchiscono queste composizioni, sono accoppiati ad una facilità aurea, ad una naturalezza pianissima, ad un patetico fino e squisito: onde meritano le medesime di essere noverate fra le opere veramente belle del Pierluigi.

Sono pure a 4. voci, ma a 4. voci pari li seguenti otto bellissimi mottetti. 1. *Ascendens Christus in altum* a tenore, e tre contralti, la cui eleganza si può rassomigliare al più bell'inteso panneggiamento grandioso e ricco sia della Flora, sia della Dea Pudicizia del museo vaticano. 2. *Domine*, *secundum actum meum*. 3. *Ne recorderis peccata mea*, ambedue a tenore e tre contralti. L' umiltà ed umiliazione del loro patetico non ha simile fuori che nei *Tristi* di Ovidio. 4: *Ecce nunc benedicite Dominum* a tenore e tre contralti, lieto e festevole al pari se non anche più del *Peristephanon* di Aurelio Prudenzio. 5. *Deus*, *qui animae famuli tui Gregorii*, a basso, e tre tenori, divoto e naturale come la S. Petronilla del Guercino a piè di Gesù Cristo. 6. *Innocentes pro Christo infantes occisi sunt*, a contralto, e tre soprani, mottetto di due caratteri: da principio rappresenta i vagiti de' bambini uccisi crudelmente dai manigoldi del barbaro Erode, nel seno delle infelici lor madri: si cangia quindi alle parole *Et dicunt semper gloria tibi Domine* in un dolcissimo cantico di laude, quale dovett' essere quello delle donzelle ebree, che uscirono incontro a Davide per felicitarlo della sua vittoria contro il gigante. 7. *Princeps gloriosissime Michael Archangele*, a contralto e tre soprani, la cui serietà e fermezza in opposizione della qualità e del carattere delle parti accennate del concento, rende il compiuto concetto della eloquente robustissima arringa di Ortensia figlia di Quinto Ortensio emulo e contemporaneo di Cicerone, per cui trionfantemente alla presenza de' triumviri Ottaviano Lepido, e Marc' Antonio guadagnò la causa di mille quattrocento dame romane condannate a dichiarare i beni, che possedevano, per tassarle ad alleviamento delle spese della guerra. 8. Finalmente il ritmo rimato.

Gaude Barbara beata
Summe pollens in doctrina
Angeli mysterio.

Gaude Virgo Deo grata,
Quae Baptistam imitata
Es in vitae studio.
Gaude cum te visitavit. etc.

a mezzo soprano, soprano, e due violini, ossia a voci pari acute, scritto tutto in tempo ternario. Questa novità di scrivere un intero mottetto a 4. voci in tripla mi suscitò il seguente dubbio.

E non potrebbe egli il Pierlnigi aver opinato, che i greci ed i romani conoscessero, oltre il canto melodico, eziandio il canto armonico: e che ne facessero effettivamente uso nelle liriche poesie degl'inni, e de' cori? In conseguenza non potrebbe egli in quest' inno festevolissimo ad onore di S. Barbara vergine e martire aver voluto mostrare un saggio di esso canto armonico degli antichi? Stimolato da questo dubbio mi posi a disaminar di proposito siffatta composizione, e ne cavai le seguenti riflessioni.

1. Qui le quattro parti del concento profferiscon simultaneamente le sillabe: e ciò perchè s' intendano le parole ed i sensi, come a ragione avevano accuratamente in mira gli antichi di fare nelle lor musiche, mentre non solo Aristotele, Platone, e Tullio, ma eziandio quanto vi ha di musici greci e romani, tutti affermano, che il canto *ex tribus constat, oratione, harmonia, rhytmo*: e per questa stessa ragione mai non udivasi nel loro canto *palillogia*, ossia ripetizion di parole, come contraria al senso, ed al buon senso.

2. Qui le parti del concento sono pari, tutte acute: siccome appunto gli antichi solevan cantare comunemente o con le sole voci acute, o con le medie, o con le gravi: onde Platone (de legib. dial. 2.) voleva, che tre diversi fossero i cori: *Chori omnes tres sunt*, Uno composto di fanciulli: *Primus puerilis toti civitati decantaturus*: il secondo di voci medie: *Secundus eorum, qui ad triginta usque annos provecti sunt*: il terzo di voci gravi; *Tertius eroum sit chorus, qui triginta annos inter et sexaginta aetatem agunt.*

3. Qui ciascun verso modula elegantemente per corde ed intervalli per lo più diversi, affin di ottenere maggior varietà, la quale era tanto

a cuore agli antichi nelle loro musiche, che al dir di Orazio (De Art. Poet. v. 355.)

. . . . *et citharoedus*
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem.

4. Quì non vi sono artifizi di musicale instituzione, non fughe, non imitazioni, non canoni, non alcuna delle invenzioni de'bassi tempi, le quali è noto averle ignorate gli antichi musici, ed essere contrarie diametralmente alla semplicità madre di ogni maniera di bello; figlia de' buoni secoli, amica di tutti gl' ingegni, compagna indivisibile delle arti belle nell' età loro perfetta: ond'ebbe a dire quel grandissimo buongustajo di Orazio: *denique sit quodvis simplex.*

5. Quì ora tace in un verso intero una parte del concento, ora tace l' altra, e la riunione di tutte quattro è così sensibile, che non può non gustarsi dilettevolmente: ciò non solo produce il necessario riposo per gli esecutori; ma somiglia ancora per quanto è possibile le sorprendenti varietà della *strofe*, dell' *antistrofe*, dell' *epodon*, e del *coro* tanto famigerate presso gli antichi.

6. Quì il ritmo musicale è ternario per servire alla ragion degli accenti sillabici de' versi, i quali seguono il metro trocaico tetrametro, ossia ottonario, come quel d' Ausonio: *Ore pulchro, et ore muto*: metro formato dai piedi detti corei, perchè adatti ai cori ed al ballo, e detti eziandio trochei, perchè velocemente corrono. E con ciò questa composizione diviene analoga alla musica antica, il cui ritmo immancabilmente doveva seguire a piè pari il ritmo de' versi. *Rhythmis cognitis* (così Platone dial. 3. de repub.) *pedem cantumque cogamus orationem sequi: non orationem sequi pedem et cantum.*

7. Quì le figure del canto in tutte le parti sono eguali: e così appunto costumavan gli antichi, quando cantavano *voce assa*, ossia senza accompagnamento di lira, o di tibia, o di altro strumento, come a sole voci è questa musica di cui trattiamo. Laddove quando gli antichi stessi cantavano accompagnati da uno o più strumenti, le figure del canto non sempre erano le medesime con le figure del suono: anzi

al dir. di Platone (de legib. dial. 7.) v'era fra loro grandissima diversità e nel numero e nel tono, come nella musica d'oggi dì: con di più, che questa diversità di tono fra le note del suono e quelle del canto era sovente formata di consonanze insieme e di dissonanze, noi diremmo della 3. e 4. della 4. e 5. della 5. e 6. della 7. ed 8. della 9. e 10. ec. onde rendevasi cotale studio difficile; e perciò ei non voleva che ne' primi tre anni si insegnasse ai fanciulli: *Diversitatem vero, varietatemque lyrae, cum alios fides modulos reddant, alios poeta cantus ipsius auctor, ut spissitudinem raritati, velocitatam tarditati, acumen gravitati, et omnino consonum simul et dissonum praestent, rhythmorumque universa varietas lyrae vocibus accomodetur, afferre illis non licet, qui triennio utilitatem musicae sunt facile percepturi. Contraria enim cum se invicem confundant, difficile discuntur. Oportet autem ut facile juvenes discant.*

8. Qui le parti del concento sono tutte acute, perchè le parole ed i sensi non contengono nulla di magnifico, o di grandioso; ma sibbene una laude panegirica divota e modesta in onore della verginella S. Barbara. E così appunto per attestato di Platone (de legib. dial. 7.) usavan gli antichi di far cantare le cose grandiose e magnifiche agli uomini, le cose poi dilicate e modeste alle donne, o ai fanciulli. *Praeterea cantus qui viris conveniant, et qui foeminis forma quadam distinguere debemus, et concentibus numerisque accomodare... Porro quod magnificnm est, et ad fortitudinem tendit, virile dicendum. Venustum autem modestumque magis foeminis est accomodatum.*

9 Qui la estensione di tutte quattro le parti del concento insieme unite non oltrepassa dodici corde: i quali moderatissimi limiti erano mai sempre scrupolosamente serbati dagli antichi musici per due ragioni. Primieramente perchè così le voci estreme non perdono il loro bello, cioè nè la parte più bassa diviene roca e mancante di risnono per mancanza di forza: nè la parte più acuta diviene stridola ed urtante per esuberanza di sforzo. In secondo luogo, perchè talvolta per maggior imponenza usavan gli antichi i *canti antifoni*, ossia, facevan cantare le parti all'ottava, lo che produceva (e produce anche al dì d' oggi quando si usa) grandissimo effetto: *Suavius antiphonum aequisono est* (così

Aristotele ne' problemi q. 39.) *quod ob sonum quoque consonum diapason est. Quippe cum ex adolescentibus virisque consistat, qui ita distant inter se, ut nete, et hypate: At omnis consonantia sono simplici suavior est*. E così in quest' inno, per renderlo antifono, una strofe si potrebbe dire dalle quattro parti del concento sopra menzionate, la seconda ad otto parti, ossia, il basso all' ottava con il mezzo soprano, il tenore all' ottava con il soprano, e due contralti all' ottava con i due violini: la terza strofe potrebbe cantarsi come la prima; la quarta come la seconda, e così di mano in mano: ovver potrebbesi usare diversa distribuzione, come più piacesse. Vuolsi poi aggiugnere che questa composizione anche per un altro rispetto è analoga alla maniera praticata dagli antichi nei canti antifoni. Eglino mai non usavano di rendere antifono un canto grave, ma sibbene un canto acuto, dicendo Aristotele (probl. 33.) *Aptius de acuto in grave canitur, quam de gravi in acutum. Quia grave generosius sonantiusque ab acuto oritur*. Onde aggiugnendo a questa composizione di quattro parti acute altre quattro parti gravi, come abbiamo testè accennato potersi di leggieri eseguire per la limitata estensione del tutt' insieme; e rendendo in siffatta guisa il canto antifono, si ha in essa composizione l'idea completa per tutti i rapporti del canto antico antifono armonico.

10. Quì il tono, o modo è missolidio, mescolato con l' ipomissolidio: (V. Glareano, Dodecachordon pag. 120. 133.) e ciò conviene mirabilmente con il canto degli antichi, presso i quali il modo missolidio era il più adatto al canto de' cori. *Subdorius, et subphrygius choris minime congruunt.* (così Aristotele probl. 49.). *Choro competunt mores, modulique tranquilli. Mixolydius nimirum illa praestare potest; itaque eo ipso affici possumus.*

11. Quì la imitazione musicale dei doppi sensi di elogio, e di preghiera di questo ritmo è misurata a compasso. Tutto brio nella laude: tutto divozion nella supplica. Siccome appunto gli antichi assai più de' moderni eran vaghi di bella imitazione nelle lor musiche, dicendo Platone (de legib. dial. 2.) *Musicam omnem et imitatricem, et similium effectricem esse dicimus .... Illa musica quaerenda est, quae per imitationem similitudinem possidet ..... Atqui illud de musica*

omnes concedent, omnia videlicet poemata ejus imitationem esse, atque assimilationem.

12. Qui finalmente, e non sopra altre parole si doveva dal Pierluigi dare siffatto saggio, come in un inno di laude insieme, e di supplica: perciocchè Platone, ripudiata ogni altra musica, afferma quella sola doversi avere per musica degna di esser composta, e cantata, la quale loda insieme e prega gli Dei (de legib. dial. 7.). *Rectissimum erit, ut hymni, laudesque Deorum precibus mixtae canantur.*

Se io con queste dodici osservazioni abbia colpito nel segno, non posso nè debbo di per me giudicarlo. Se il Pierluigi avesse effettivamente il disegno da me supposto nel porre in musica quest' inno, è un dubbio, ch' io lascio a discioglіere alla perspicacia de' miei lettori. Certo però si è, che fra tutte le composizioni quasi innumerabili a 4. 5. 6. voci di Giovanni sopra parole latine ed italiane non ve n' ha pur una, cui si possano adattare le dodici riflessioni da me esposte; e che dono, questo bell' inno, o ritmo assai singolare, e distinto.

Debbo accennare due altre pur belle composizioni inedite a 4. voci di questa raccolta, e sono l' antifona *Regina coeli*, di cui peraltro manca sgraziatamente il tenore: e l' antifona *Alma Redemptoris Mater* citata quivi fra le composizioni ad 8., effettivamente però è a 4. voci, giacchè nell' unirsi i due cori alle parole *sumens illud Ave*, *peccatorum miserere*, il secondo coro canta le precise note del primo.

Una sola composizione a 5. voci inedita trovasi in questa collezione, cioè il salmo 94. giusta l' antica versione romana del salterio: *Venite, exultemus Domino, jubilemus Deo salutari nostro*, solito cantarsi nella chiesa compartito alternativamente con l' inivtatorio nel principio del mattutino. I versi di questo salmo posti in musica sono il primo, *Venite, exultemus Domino*: il terzo *Quoniam ipsius est mare*: il quinto *Quadraginta annis*: ed il *Sicut erat in principio*. La eleganza delle frasi, l' aggiustatezza de' periodi, la facilità delle melodie, la grazia degli adornamenti, la verità dell' espressione sollevano la musica di questo salmo nella scala del bello ad un grado molto elevato.

Nove sono li mottetti inediti ad 8. voci di questa collezione. *Tria sunt munera pretiosa*. — *Fili, non te frangant labores*. 1. par. — 2. par.

Ecce venit dies illa. — *Haec dies quam fecit Dominus.* — *Lauda, Syon, Salvatorem.* — *Victimae Paschali*: altro *Victimae Paschali. Veni Sancte Spiritus* — *Ave Regina coelorum*. Questi nove mottetti ora bellissimi, ora sublimi meritano più alti elogi. Arte, e natura fecero a gara per improntare la propria effigie nel loro volto: ma l'arte sempre tarda prevenuta dalla sua emula si contentò di abbellire esternamente le fattezze di ciascuno di essi: fattezze peraltro proporzionate al pari di quelle della famosa statua di Policleto, donde gli artefici, come da esempio giustissimo, pigliavano le misure di ciascuna parte del corpo umano. *Fecit Policletus*, così Plinio (hist. nat. lib. 34. cap. 8.) *et quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velunt a lege quadam: solusque hominum artem ipse fecisse, artis opere judicatur.* Ed io ancora non esiterei di dire, che per questi nove mottetti *fecit Petrus Aloysius Praenestinus et canona*, donde si potrebbero *lineamenta artis petere velut a lege quadam*: e che egli solo fra tutti i compositori di musica *Artem fecisse artis opere judicari posset*.

In fine vi sono tre composizioni a 12. voci divise in tre cori: cioè l' inno *O gloriosa Domina excelsa super sydera*. La prima strofe si canta a 4. voci del primo coro con melodie, ed armonie di un gusto così fino, e di una nettezza di idee siffatta, che il solo verso *Qui te creavit provide* è sufficientissimo a far decidere, che il solo principe della musica potè coniarlo. Il secondo coro canta a 4. voci la seconda strofe: *Quod Eva tristis abstulit* con frasi del tutto nuove, e con ricercatissime modulazioni, facili però, e naturali, senza fatica, e senza sforzo. La terza strofe: *Tu Regis alti janua* si canta dal terzo coro, cui però manca il contralto, con brio di concetti nobilmente lieti, da invitare chicchessia a far plauso alla corredentrice dell' uman genere. Si uniscono i tre cori nell' ultima strofe *Gloria tibi, Domine, qui natus es de Virgine*: e quì spiccano le idee grandiosissime e facili, onde si produce un sorprendente mirabilissimo effetto proporzionato alla sublimità impareggiabile di essa composizione.

L' inno *Sabat Mater dolorosa* è l' altra composizione inedita a 12. voci esistente nella biblioteca del collegio romano. Li quartetti di ciascun coro tanto per le melodie ricercate, e per la succession degli ac-

cordi sempre nuovi e variati, quanto per la imitazione costante e fedelissima della natura sono sublimi oltre ogni credere. La prima unione dei tre cori nella esclamazione *O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater unigeniti!* sia per la forza delle armonie, sia per la novità impreveduta, sia per il patetico delle parole precedenti ricavato mirabilmente dal patetico musicale, sia per il complesso di queste stesse ragioni trae violentemente un grido da quanti v' ha di uditori: io non so vedere questo tratto di musica senza impallidire; dovette asciugarsi le lagrime Giuseppe Iannaconi, già mio maestro, quando glie ne mostrai un dì la copia. Sì: dopo dugento cinquanta anni il vero bello, il sublime musicale è ancora veramente bello, e sublime. Riunisconsi, è vero, di nuovo i tre cori nell' *emisit spiritum*, perchè quivi termina la prima parte: ma quanto diversamente dall' *O quam tristis!* Armonie fredde, melodie brevi, e per non dire insignificanti, dirò non concettose: senza moto, senza mossa: anzi l' unico passo di prima e quinta viene ritardato dal raddoppiamento delle figure; cosicchè muore con le parole la musica. Si raddoppia il fuoco nel principio della seconda parte: *Eja Mater, fons amoris*. Tutti supplicano, ma compartiti di due cori in due cori che si sbattono: *fac ut tecum lugeam*. Tutti tre quindi riuniti implorano il *Fige plagas cordi meo valide*. Sono carboni vivi l' *Inflammatus*, *et accensus*. E dopo un patetico luttuoso nel *Fac me cruce custodiri*, terminano i tre cori con molto sentimento ed anima nel *Paradisi gloria*.

Ora se dietro questo elogio, il lettore memore delle squisite bellezze dell' altro *Stabat* a due cori (V. il cap. 7. di questa 3. sez.) mi chiedesse di istituire il parallelo fra questo e quello: di bilanciare le respettive finezze; e nella scala dell' effetto musicale distinguere a chi de' due si debba la superiorità; io gli risponderei così: Marziano Capella nelle *Nozze della Filologia* fa onoratissima menzione dapprima di due cori di musica, uno composto da Erotime, Imero, e Terpsice; l' altro formato dalle tre grazie Eufrosina, Talia, ed Aglaja, da Pitone, e dal Piacere: e per questi due cori, giusta la sua relazione, udivasi *quaedam suavitas intemptata*, ed una dolcezza siffattamente dilettevole, che *auditum mirantium complevit Divûm*. Quin-

di passa a ragionare di altri tre cori di musica, uno ammirabile, formato dai tre eroi, Orfeo, Anfione ed Arione, i quali, a suo dire, *flexanimum edidere cantum*: l' altro di Najadi, che in soavità portava il vanto, *praecedentium suavitatum dulcedines anteibat*: il terzo di Apollo e Pallade aventi fra di loro nel mezzo la sublime Armonia, il di cui capo sonoro era adorno di foglia d'oro sfolgorante, *inter Phoebum, Pallademque media Harmonia sublimis, cujus sonorum caput auri coruscantis bracteis comebatur*; e per quanto la stessa Dea di Pafo si studiasse di tener dietro al di lei moto temperato, ed ai misurati passi, *vix tamen poterat imitari*. Ciò posto, a me sembra di poter giustamente rassomigliare lo *Stabat* a due cori al canto dei primi due cori del Capella; ed al canto dei tre seguenti cori del medesimo lo *Stabat* a tre cori. Il primo in conseguenza ha seco le Grazie ed il Piacere, produce una soavità non più udita, riempie per la sublimità di maraviglia. Il secondo or muove l' animo degli uditori pe' tratti ammirabili, or vince in soavità ogni dolcezza, or con la robustezza della sonora armonia dei tre cori si eleva al sublime, e si rende inimitabile: Quale pertanto di questi due *Stabat* dovrà dirsi migliore? Gli dei presso il Capella in udire gli anzidetti cori, sopraffatti dalla grandiosità dei sublimi suoni, della soave, e canora armonia, *Iuppiter caelestesque Divi superioris melodiae agnita granditate in venerationem surrexerunt* si levarono in piedi per segno della loro venerazione: a me in conseguenza non dà l'animo di sedere a scranna

Per giudicar da lungi mille miglia
Con la veduta corta d'una spanna. (Dante)

L' ultima delle tre composizioni inedite a 12. voci in tre cori del Pierluigi esistenti nella biblioteca del collegio romano è il salmo 50. *Miserere*. Lo stile di questa composizione è di puro *falso-bordone*. Ciascuno dei tre cori canta con melodie sue proprie e diverse dagli altri i versetti seguenti. Il primo coro li versetti 1. 4. 7. 10. 13. 16. 19. Il secondo li versetti 2. 5. 8. 11. 14. 17. e la prima parte del 20. Il terzo li versetti 3. 6. 9. 12. 15. 18. e la prima parte del 20. unitamente al secondo coro. Tutti tre i cori si uniscono nella se-

conda parte dell' ultimo versetto 20. con le parole: *Tunc imponent super altare tuum vitulos*. Questo stile di falso-bordone: questo ripetersi sette versetti da ciascuno dei tre cori con la medesima musica serve all'uso di quella stagione, e per questo stesso stile diviene una produzione interessante: con di più da notarsi, che quì il Pierluigi si distaccò eziandio per un momento dalla consuetudine, facendo ripetere successivamente a tutti tre i cori le parole *Tibi soli peccavi*: lo che debbe aver prodotto grandissimo effetto.

Le due collezioni di musica sagra della biblioteca altaempsiana esistenti nella biblioteca del collegio romano, dalle quali abbiamo ricavato il fin quì menzionato preziosissimo bottino di opere inedite del Pierluigi, mi suscitarono la curiosità di indagare, se esistesse altrove alcun residuo della distrutta biblioteca di essa Ecc.ma casa Altaemps. Finalmente riseppi, che il card. Pietro Otthoboni vice-cancelliere di S. R. C. e nipote del sommo pontefice Alessandro VIII. acquistò un dì la porzione migliore della biblioteca altaempsiana: e che il sommo pontefice Benedetto XIV. avendo comprata la ricchissima biblioteca Otthoboniana, ne aveva fatto un grazioso dono alla biblioteca vaticana. Mi diressi pertanto al gentilissimo Sig. canonico D. Giuseppe Baldi, da cui venni assicurato che al fine dei codici otthoboniani vi erano nella biblioteca vaticana sei volumi MS. di musica in foglio massimo, segnati dal n.° 2923. al 2928. inclusivamente, i quali avevano già fatto parte della biblioteca altaempsiana.

Ottenuto il necessario permesso, esaminai i ridetti sei volumi. Tre di essi non contengono composizione veruna del Pierluigi (640). Dagli

(640) La curiosità de' lettori mi chiederà qual cosa conservasi in questi tre grandi volumi MS. di musica: ed io vò sodisfarla. In uno di essi v' ha il seguente frontispizio. *Diversorum chori. Seu, opera varia, quae inter officia occurrerunt, et non inveniuntur in antiphonariis. Pro capella excell. D. Ducis ab Altaemps*. Veggonsi in questo volume molti introiti, antifone, e responsorii tutti in canto gregoriano. Vi sono poi in canto figurato a 4. voci num. 22. inni, altri di Felice Anerio, altri anonimi; sono dello stesso Felice Anerio, l'*Alma Redemptoris Mater*, l'*Ave Regina caelorum*, e la *Salve Regina*. Li suffragii de' santi sono posti in musica da Annibale Zoilo. Ed in fine v'è il *Miserere* di Fabrisio Dentice ridotto da D. Michele Pacini, uno dei cappellani cantori della cappella Altaempsiana, con i versetti intermedii aggiuntivi da Giovanni Maria Nanini.

altri tre trascrissi tutto ciò, che ha completato finalmente a dovizia la raccolta da me posseduta delle opere non solo impresse ma eziandio inedite di Giovanni.

L'altro volume porta per titolo *Musica diversa*. Vi sono da principio due canzonette a 3. voci: *Or che l'aurette spirano*. — *Dilettami, saettami*. Segue poi tutta intera la rappresentazione sacra di S. Aglae penitente, e S. Bonifacio martire. Io non saprei di chi fosse e la poesia, e la musica, non avendone trovato contezza nella *Drammaturgia* dell' Allacci. La consueta mescolanza di sagro e profano, di ridicolo e religioso, di ballo e canto ond' eran conteste siffatte rappresentazioni merita, che ne accenni la scene, e gl' interlocutori. — *Sinfonia* a 4. — *Balletto* a 4. — Prologo. *Calliope*, *Urania*. — Atto 1. sc. 1. *Agloe*, *Bonifacio*, *Asteria*, *Farfallino*. — *Ballo*, cantato e suonato. — sc. 2. *Penitenza*, *Aglae*. — sc. 3. *Aglae*. — sc. 4. *Fagotto*, *servitore del Capitano*. — sc. 5. *Capitano Dragoni*, *Vanpasparnpiglia*, *Fagotto*. — sc. 6. *Bonifacio*, *Pinarto suo servitore*. — sc. 7. *Aglae*, e sopradetti. — sc. 8. *Aglae*, *Bonifacio*. — sc. 9. *Bonifacio*. — sc. 10. *Bonifacio*, *Pinarto*. — sc. 11. *Demonio*. — sc. 12. *Aglae*, *Asteria*, *Farfallino*. — sc. 13. *Bonifacio*, *Pinarto*, e sopradetti. — *Coro* a 4. voci. — Atto 2. — *Angelo Custode*. — sc. 2. *Capitano*, *Fagotto*. — sc. 3. *Capitano*, *Fagotto*, *Asteria*. — sc. 4. *Farfallino*, e sopradetti. — *Demonio*, *Bonifacio*, *Pinarto*. — sc. 6. *Lucindo*, *Bonifacio*. — sc. 7. *Demonio*. — sc. 8. *Aglae*, *Asteria*, *Farfallino*. — sc. 9. *Demonio*, e sopradetti. sc. 10. *Aglae*, *Asteria*, *Farfallino*. — sc. 11. *Bonifacio*, *Demonio*. — sc. 12. *Angelo*, e sopradetti. — sc. 13. *Angelo*, *Bonifacio*. — sc. 14. *Capitano*, *Fagotto*. — sc. 15. *Asteria*, e sopradetti. *Coro* a 4. Ritornello stromentato. — Atto 3. — sc. 1. *Pinorto*. sc. 2. *Simplicio* proconsole, *Innocenzo*, *Coro* de' soldati. — sc. 3. *Bonifacio*, e sopradetti. — sc. 4. *Pinarto*, *Nicandro*. — sc. 5. *Aglae*, *Asteria*, *Farfallino*. — sc. 6. *Pinarto*, e sopradetti. — sc. 7. *Chiesa trionfante*, *Chiesa militante*. — Uscita di *Ballo* in quattro con accompagnamento di stromenti, che si fa intero tre volte; e poi da capo due altre volte.

Il terzo volume mai non appartenne alla biblioteca Altaempsiana, ma sibbene alla Ottboboniana. Contiene una messa a 4. voci composta e scritta di pugno da Alessandro Scarlatti. Eccone il frontispizio. *Eminentissimo Principi Petro cardinali Otthobono S. R. E. vicecancellario excelso ac magnanimo Domino hoc opus, quod composuit, et propria manu scripsit, dicat, et consecrat Alexander Scarlatti famulus ejus humillimus. Anno Domini MDCCVI.* Vuolsi aggiugnere, che Alessandro Scarlatti debb' essere stato alcun poco amante di trascrivere di proprio pugno in grandi volumi le sue composizioni; perciocchè anche nell' archivio della nostra cappella al num. 160. v' ha una messa a 5. voci composta e scritta in foglio massimo dal medesimo Alessandro Scarlatti, e dedicata con il titolo di *Clementina* al sommo Pontefice Clemente XI. nel mese di Decembre del 1705.

Il primo di questi tre volumi presenta cinque inni, e due messe a 4. voci: opere inedite del Pierluigi. In una pagina del volume si legge: *Ex codicibus Ioannis Angeli ducis ab Altaemps. Hymni feriales. Missa in majoribus duplicibus. Missa in minoribus duplicibus Ioannis Petri Aloysii Praenestini ma. scr. transumpta ex propriis originalibus*. Queste parole dell' amanuense *transumpta ex propriis originalibus*, le quali si leggono anche in un altro volume, come vedrassi fra poco, mi persuadono, che il Duca Giovanni Angelo Altaemps possedesse molti originali del Pierluigi, i quali certamente si sono perduti.

Li cinque inni sono: *Immense caeli conditor*. — *Telluris ingens conditor*. — *Caeli Deus sanctissime*. — *Magnae Deus potentiae*. — *Plasmator hominis Deus*. Tutti dell' antica versione. Sono essi lavorati sopra le melodie del canto gregoriano al torno degl' inni dedicati già dal Pierluigi a Sisto V. Meritano distinta menzione per il patetico, e per la finezza dell' arte il versetto: *Mentis perustae vulnera munda virore gratiae, ut facta fletu diluat, motusque pravos atterrat*, a 3. voci pari gravi. Il versetto *Infunde nunc piissime donum perennis gratiae, fraudis novae ne casibus nos error atterat vetus* a 3. voci pari acute. Il bellissimo quartetto a voci pari gravi con le parole: *Repelle a servis tuis quidquid per immunditiam aut moribus se suggerit, aut actibus se interserit*, ed il versetto chiaro, facile, e grandioso: *Praesta pater piissime* a 5. voci dell' inno *Plasmator hominis Deus*, in cui il tenore lavorato tutto sopra le melodie precise del canto gregoriano è guida di un canone, che si risolve dal basso alla *subdiapente*.

Le due messe sono lavorate una sopra le melodie kyriali del canto gregoriano dei *doppi maggiori*, l'altra dei *doppi minori*. L' artifizio in queste due messe occupa il primo luogo; onde l' arte si manifesta di troppo alla superficie. Si riconosce peraltro in esse la mano maestra, che dai più vili tronchi ricava i più pregiati lavori: si riconosce l' ingegno feracemente creatore, che dai più sterili semi trae ubertosissima ricolta (641).

(641) Questo volume, oltre le indicate opere inedite di Giovanni, contiene anche

L' altro volume ha il seguente frontispizio: *Ex codicibus Ioannis Angeli Ducis ab Altaemps. Missae Ioannis Petri Aloysii Praenestini*. In corpo si trova scritto: *Primus liber nondum impressus usque ad hunc annum* 1611. *sed fidelissime transcriptus a propriis originalibus*. — *Liber secundus*. — *Liber tertius*. Nel fine si legge: *Anno D.* 1607. *Romae apud Altaemps* (642). Il primo libro contiene la sola messa: *Assumpta est* a 6. voci: e si conosce dalla testimonianza dello scrittore, che il prezioso originale di questa messa era nelle mani del Duca Angelo. Lo scrittore stesso volle di più far pompa di erudizione, dicendo, che nel 1611. non era ancora stampata la messa *Assumpta est*: abbiamo però veduto nel cap. 5. di questa 3. sez., che fu fatta imprimere da Giovanni senza luogo ed anno, e dedicata a Sisto V. Nel terzo libro v'è la sola messa *Te Deum laudamus* a 6. voci, la quale fu dedicata dal Pierluigi a Gregorio XIII. nel 1585, e fu fatta imprimere da Tiberio de Argentis nel lib. 9. delle messe fin dall' anno 1599. come abbiamo veduto nel cap. precedente. Il libro secondo consta della sola messa: *Tu es Petrus*, a 6. voci: e questa è veramente inedita. Ella è diversa in tutto dalla messa: *Tu es Petrus*, fatta imprimere da Tiberio de Agnetis nel lib. 12. l' anno 1601. Ed eccone la reciproca differenza. La messa: *Tu es Petrus* del lib. 12. postuma è lavorata sopra le melodie del mottetto: *Tu es Petrus* a 7. voci fatto imprimere da Giovanni nel lib. 1. dei mottetti a 5. 6. 7. voci. La messa inedita, di cui trattiamo, è lavorata sopra le melodie del mottetto: *Tu es Pe-*

la messa a 4. voci *Sanctorum meritis*, fatta imprimere da Igino Pierluigi, dopo la morte di suo padre, nel To. 7. ch' ei dedicò a Clemente VIII. E di più la messa: *Hor le tue forze adopra*: di Felice Anerio.

(642) In questo volume unitamente alle tre messe soprindicate si trova legato il lib. 1. di messe di Pistro Paolo Paciotti. Eccone il frontispizio. *Petri Pauli Paciotti romani, sem. rom. musicae moderatoris. Missarum lib.* 1. *quatuor, ac quinque vocibus concinendarum: nunc denuo in lucem editus*. Romae, ap. Alex. Gardanum 1591. *Illmo. ac Revmo. D. D. card. Hieronymo Rusticucci, vicario, ac sem. rom. patrono amplissimo*. Romae 13. Kal. Aprilis 1591. -- Index missar. 4. voc. *In te Domine speravi*. -- *O sanctissima Maria*. -- *Domine salvum me fac*. -- *Credo sequens*. -- *Et alter consequens*. -- 5. voc. *Cum jucunditate*. -- *Si bona suscepimus*.

trus a 6. voci fatto similmente imprimere da Giovanni nel lib. 2. dei mottetti a 5. 6. 8. voci. Mottetto di un bello di prim' ordine: mottetto verde, fresco, giovanissimo anche al dì d' oggi, ripetendosi ogni anno nella nostra cappella con sempre nuova maraviglia degli esecutori, e degli uditori: mottetto, che imprime la stessa sua forma alla messa, prototipo di vera bellezza per i concetti chiari, facili, naturali, ed insieme nobili e grandiosissimi.

L' ultimo volume MS. dei sei Altaempsiani, poi Otthoboniani, ora Otthobono-vaticani contiene le nove lamentazioni di Geremia Profeta. *Lamentationes*, così nel frontispizio, *Hieremiae Prophetae Ioannis Petri Aloysii Praenestini*: ed il cantico *Benedictus Dominus Deus Israel*, a versi spezzati. *Benedictus Dominus Ioannis Petri Aloysii Praenestini* (643). Questo volume inedito di lamentazioni è preziosissimo, e del medesimo stile tanto del volume impresso dedicato da Giovanni a Sisto V. quanto dell' altro volume pur inedito dell' archivio lateranense, e della biblioteca corsiniana. Le parole rivestite di musica non contengono per intero le lamentazioni; ma li soli primi tre o quattro versi, come nei due anzidetti volumi, impresso, e MS. Le tre lamentazioni del mercoledì S. sono a 5. voci: baritono, tenore, due contralti, e mezzo soprano. La prima del giovedì S. è a 5. voci, come le precedenti. La seconda, e la terza sono a 6. voci: baritono, due tenori, due contralti, e mezzo soprano. Le prime due lamentazioni del venerdì S. sono a 5. voci, come quelle del mercoledì S. La terza, ossia l'orazione di Geremia, è a 6. voci: baritono, tenore, due contralti, e due mezzi soprani.

E per accennare alcuna cosa del pregio di queste lamentazioni, io affermo dapprima, che se in un sommo artista la natura perfeziona l' arte, ed è dall' arte perfezionata, le produzioni quindi generate debbono

(643) Dopo le indicate lamentazioni si trovano in questo volume sedici responsorii dei tre mattutini delle tenebre, opera di Annibale Zoilo molto stimata in quella stagione. Vuolsi però notare, che li responsorii dovrebbono essere diciotto; onde qui ne mancano due, e sono il 2. responsorio del 3. nott. del mattutino della feria VI. *Iesum tradidit impius summis principibus sacerdotum*: ed il 1. resp. del 2. nott. del mattutino del sabbato santo. *Recessit pastor noster fons aquae vivae, etc.*

elevarsi nella scala del bello anche al sommo grado; anzi debbon poggiare, quando la imitazione lo esigga, fin sulle vette del sublime. Or tali appunto sono queste lamentazioni inedite del Pierluigi, scritte dal medesimo già adulto, maturo nella scienza e nell' arte, ripulito cioè nell' ingegno, e consumato nel maneggio degli artifizi. La loro facilità e chiarezza è figlia della natura: l' arte accoppiò loro nitida eleganza, e fina disposizione di artifizi sopra le melodie proposte dal Guidetti, o sia dal Pierluigi stesso nelle lamentazioni in canto piano. Li concetti nobili, elevati, ed insieme naturalissimi furon dalla natura quivi interziati: e dall' arte vi furono aggiunte, quai preziose gemme, a dovizia e splendore le proporzionate armonie, i colpi inaspettatti, la circolazione variata, le pause eloquenti, la forza delle riunioni, il dilicato de' piccoli concerti, i ritardi, le sospensioni, le sortite di *modo*. Fu la natura, che col consiglio dell' arte seppe immaginar sì dolorosi lai nel *Plorans ploravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis ejus*, da eccitare la compassione ne' più duri cuori. Fu l' arte, che con la scorta della natura seppe nel giro di poche note cangiar le più vaghe armonie in un poverissimo unisóno, nelle parole: *Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus*. Arte e natura produssero dopo le parole: *Dederunt pretiosa quaeque pro cibo* quei lampi di risorsa per esprimere l'*ad refocillandam animam*: essi però tosto svaniscono, ed invitasi il Signore, direi quasi obbligandolo, a vedere, per la grandissima forza dei colpi inaspettati, e della salda fermezza dell' insieme: *Vide, Domine, et considera*. Ma che mai vedrà il Signore? *Quoniam facta sum vilis*: una miserabile progressione insignificante di terze e seste ascendenti, una zolfa vilissima. Con quanta usura però di nobilissimi concetti filosofici e sentimentali si passa ben tosto all': *O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte, si est dolor similis sicut dolor meus, quoniam vindemiavit me, sicut locutus est Dominus, in die irae furoris sui!* E chi mai fuor della natura e dell' arte collegate insieme a far mostra della forza di loro unione avrebbe saputo distendere con modi siffattamente inusitati il, *Cui comparabo te, vel cui assimilabo te filia Hierusalem*? L' amarezza del, *Magna est enim velut mare contritio tua*? l' anzietà del, *Quis medebitur tui*? Elleno, sì, natura ed arte legate a

fil doppio seppero riunire e luce e tenebre senza rinnuovare il caos nel, *Quomodo obscuratum est aurum*, *mutatus est color optimus*. Elleno ritrassero il carattere della più nera crudeltà con gli atteggiamenti di Michel Angelo, e con il colorito del Tiziano nel, *Filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto*. Elleno l', *Haereditas nostra versa est ad alienos*, *domus nostrae ad extraneos*, che ti si abbassa e sparisce sotto gli occhi più che l' acqua di un orgoglioso torrente, cessata la pioggia. Elleno il balbettare dei due soli mezzi soprani nel *Pupilli facti sumus absque patre*; e la nenia immediatamente seguente dei due contralti, che si uniscono ai ridetti due mezzi soprani con il: *Matres nostrae quasi viduae*. Elleno la stanchezza del *Lassis* posta a contatto con l' irrequieto stimolo del, *Non dabatur requies*. Elleno tante altre inesauribili bellezze in cento e mille luoghi degni ancor oggi di sorprendente imitazione, se pur fosse conceduto alla musica moderna di tornare sulle pedate del Pierluigi ad essere imitatrice della natura. Ma io vò aggiugnere anche una riflessione più azzardata. Esaminando posatamente il versetto: *Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta*; *nec aperiebant iniquitatem tuam*, *ut te ad poenitentiam provocarent*: *viderunt autem tibi assumptiones falsas et ejectiones*, io non vi raffigurai più la fin quì descritta pacifica lega dell' arte, e della natura, ossia dell' ingegno: ma parvemi di vedere l'una e l'altra con le lancie abbassate azzuffarsi in micidiale conflitto. Ohime! Quì non si ravvisa che arte: e così dunque vilmente si fè vincere la natura? Ohime! Quì vinta l' arte, resta la natura padrona del campo, ma sterile, ma insulsa, ma dirci quasi priva di senno. Ohime! Che l' arte vergognatasi di se stessa, cerca vie totalmente nuove, e mai più non calcate per incalzar la sua emula: e la natura intanto sgomentatasi dalla novità degli assalti, posa incerti i passi mal fermi. Ed ohime! Che ambedue, gittate le armi stringonsi con le nerborute braccia, e violentemente si precipitano stramazzone in terra. Egli è questo un informe abbozzo della superbissima tela, onde il Pierluigi ritrasse con musica non più veduta, non più immaginata le sopramenzionate parole. Il solo Pierluigi, l' Omero, il principe della musica, il sommo filosofo compositore potè generarla. E se egli in questo tratto di musica vinse anche l' arte e la natura insieme riunite, si

rese loro superiore, e si fe da loro servire, io non ho più lena bastante da seguirlo nell' esame sia artistico, sia filosofico delle sue produzioni. E godrò di avere almen da lungi indicato ai miei lettori poche scintille di quell' immensa luce con cui Giovanni nel secolo di Leone seppe illustrare la musica, rendendola di un insignificante concento, di un armonico romore, un linguaggio espressivo ed eloquente, un abito di bellissime forme, una imitazione perfettissima di quelle parole e di que' sensi, che si prefiggeva di far gustare viemaggiormente con le bellezze proprie della più bella fra le arti belle.

Il cantico *Benedictus Dominus Deus Israel* ha i soli versetti pari cioè il 2. il 4. il 6. ec. È a cinque voci. Il suo lavoro tutto si fonda sopra le due melodie del principio e del fine della salmodia del primo modo o tono ecclesiastico. Si distinguono fra gli altri il versetto *In sanctitate et justitia coram ipso* a 4. voci pari acute: e l'ultimo versetto; *Illuminare his qui in tenebris, et umbra mortis sedent*, a 6. voci, con un bellissimo canone nel soprano, che si risolve dal primo contralto alla *sub-diatessaron*. Il tutt' insieme è opera bella della inarrivabile penna del Pierluigi.

Fin qui abbiamo numerate le opere inedite di Giovanni Pierluigi, opere, che sono indubitatamente uscite dalla inesauribile sua vena. La manìa però, onde in ogni età, ed in ogni secolo si sono ricercate le di lui produzioni, ha spinto parecchi falsarii a spacciar come opere del Pierluigi tanto le composizioni buone de' suoi contemporanei, quanto le mediocri, ed eziandio le pessime d' ignorantissimi scioli. Io ne ho veduto segnatamente nella biblioteca Corsini un numero prodigioso, che inutile sarebbe di individuare: tuttavia piacemi di citarne in prova alcuni pochi esempi ricavati dalle partiture MS., che D. Girolamo Chiti, uomo peraltro non ignorante, scriveva di suo pugno per propria istruzione, e che lasciò per legato all' anzidetta Ecc.ma casa Corsini alla Lungara.

Quivi pertanto si trova il mottetto a 4. voci *Inter vestibulum et altare plorabunt sacerdotes*, ed in fronte vi scrisse il Chiti:—*mottetto di Giovanni Perluigi da Palestrina raro e famoso e d' ammirabile studio ed armonia*—. Il mottetto è di ammirabile studio, il lambic-

cato dell' arte, ma è di Cristofano Morales, e conservasi inedito nel nostro archivio, avendolo il Morales scritto sotto Paolo III. e donato alla nostra cappella.

Ai mottetti *O sacrum convivium*, 1 par.—2. par. *Mens impletur gratia*.—*Domine non sum dignus*, 1. par.—2. par. *Miserere mei*: vi segnò il Chiti: — *mottetti rari del Palestrina* — . Sono però essi di Ludovico da Vittoria, e si veggono stampati nella di lui opera di mottetti a 4. 5. 6. 8. 12. voci impressa in Milano per il Tini nel 1589. a pag. 15. 16.

Il medesimo Chiti sulla parola di un cotal P. Paolo da Padova min. riform. in S. Francesco a Ripa afferma, che i seguenti mottetti da esso P. Paolo favoritigli, sono del Pierluigi: *Care Iesu.—O bone Iesu.—O vos omnes.—Adoramus te Christe*, tutti a 4. voci. E questi furono opera di compositore sufficiente del secolo decimosettimo.

Alla partitura del salmo *De profundis* a 4. voci scrisse il menzionato Chiti la seguente notizia.—*De profundis a 4. del Palestrina restato, e trovato in sua cartella quando morse* (veramente in un toscano non illetterato, com'era D. Girolamo Chiti il *morse* in luogo di *morì* sarebbe un solecismo da pagarsi con la sferza di Orbilio) *nel* 1593. *Cosa rara, e forse unica*—. Altronde questa notizia così isolata, senza documento alcuno, prodotta dopo più di cencinquanta anni da che era morto il Pierluigi, ed unita allo sbaglio dell'anno della di lui morte, ha tutti i caratteri di falsità. Quindi è, che io non esiterei a tener la partitura del Chiti per *cosa* veramente *unica*, siccom'ei la spaccia: perciocchè essendo la sola musica di quel *De profundis*, parto mediocre di un mediocre compositore, potrebbe con non moltissimo stento averla accozzata lo stesso Chiti: in conseguenza il suo originale era *cosa unica, e rara*.

Furono poi a mio divisamento probabilmente composti da Leonardo Barè (V. il cap. 10. della sez. 1.) gli otto responsorii a 5. voci del primo mattutino delle tenebre, che il Chiti trovò nell' anno 1754. nell'archivio di S. Lorenzo in Damaso, scritti di antico carattere: ed a'quali impose egli stesso di suo capriccio il nome di Giovanni Pierluigi.

Finalmente per tacere di tante e tante altre composizioni suppo-

sitizie, fu dal Chiti tenuto per mottetto raro del Pierluigi il: *super flumina Babylonis* ad 8. voci, il quale trovasi stampato fra i mottetti del Vittoria nell' opera sopraccitata del 1589.

Da questo breve cenno può il lettore sempre più conoscere, che se io ho ascritto al Pierluigi tutte le sopramenzionate opere, e composizioni inedite, non fu solo perchè le trovai con il suo nome in fronte sia negli archivii, sia nelle biblioteche di Roma: non fu solo perchè le trovai in archivii di cappelle, ov' egli aveva servito, e vi aveva fatto eseguire le sue musiche: ma eziandio perchè lo stile, e l'anima di esse composizioni non poteva esser parto se non della penna, e del genio del Pierluigi. Come appunto allorchè furono scoperte, ovvero si scopriranno sian le opere restanti di Cicerone, sian le deche miseramente perdute di Livio, più si divenne, e si diverrà certi della genuinità di esse opere per lo stile, e pe'concetti, di quello che per qualsivoglia frontispizio appostovi dal più antico grammatico, od amanuense.

Capitolo XI.

Aneddoti riguardanti la vita, e le opere di Giovanni Pierluigi. Si cerca se veramente Giovanni possedesse negl' intorni di Palestrina un orto. Si discute, se potè trattenersi lungamente in Palestrina e quivi sonare l'organo nelle sagre funzioni della cattedrale: e per la sua assiduità essere con decreto capitolare ammesso alle distribuzioni inter praesentes al pari dei canonici. Si prova contro il Petrini, che non scrisse nel canneto la messa del canneto. E contro il Doni si mostra, che il Capsperger tentò sibbene di indurre il som. Pont. Urbano VIII. a proibire nella cappella apostolica il canto delle composizioni del Pierluigi; ma non potè ottenere nè siffatta inibizione, nè che si cantassero in essa cappella le sue musiche in luogo di quelle del Pierluigi. Si riporta la critica fatta alla messa di Giovanni intitolata: Panis, quem ego dabo: *e la risposta di un anonimo. Si risponde alla censura di Antonio Reicha sopra la maniera usata dal Pierluigi nello scrivere i due bassi nelle composizioni a due cori. Epilogo, e serie cronologica della vita, e delle opere edite, postume, ed inedite di Giovanni Pierluigi.*

Se l' essere padrone di un orticino ne' dintorni della patria assicurasse un frutto proporzionato ai molti bisogni di una famiglia, io discrederei, che Giovanni Pierluigi sempre povero in tutta la sua vita, siccome abbiamo in tanti luoghi di queste memorie dolorosamente osservato, avesse potuto noverarsi fra i possidenti dei beni rustici di Palestrina. E certo però, che *pauper agellus* posseduto in provincia mai non tolse d'affanni verun padre di molti figli domiciliato nella capitale. Onde senza punto esitare io presto interamente fede alle parole di Mons. Suares, il quale afferma, che Giovanni Pierluigi possedè in Palestrina un orto, forsi pervenutogli dall' eredità paterna: e che in quest' orto fu ritrovato nel mese di Decembre dell' anno 1646. il monumento eretto un tempo di Lucio Urvinio, (o come vuole il Cecconi, Urvinejo) filomuso, cittadino benemerito di Palestrina. *Epitaphium ad ludos etiam spectans*

in arca lapidea oblonga palmos X. inventa Praeneste in horto Ioannis Petri Aloysii anno salutis 1646. *mense Decembri*, *quod ipse manu mea excripsi* (644). O qnanto bene la terra di proprietà del più grande fra i musici conservava alla posterità la memoria, e le glorie di un amico delle muse!

Non trovo poi ragione alcuna, onde accudire a Mons. Leonardo Cecconi laddove spaccia la seguente notizia (Stor. di Palestr. l. 4. c. 7. pag. 345.): *Fra le altre opere di pietà da Giovanni Pierluigi esercitate*, *si racconta*, *che*, *dimorando egli in Palestrina*, *non tralasciò mai portarsi il Sabato sera alla chiesa de' PP. Carmelitani per accompagnare col suono dell'organo il canto delle litanie della B. Vergine*: *nè mai cessò nei giorni festivi di servire nella stessa guisa alle messe cantate e vesperi la chiesa cattedrale*; *tantochè diede impulso ai canonici di questa*, *di risolvere capitolarmente*, *che per onorificenza fosse ammesso alla partecipazione delle distribuzioni*, *come ogni altro canonico*. Mi perdoni Mons. Cecconi. Dir, che i canonici di una cattedrale per decreto capitolare abbian voluto far parte delle distribuzioni ad un laico ammogliato, al sonatore d'organo, *come ad ogni altro canonico*: questo, per mia fe, è bamboleggiare. Ma sento replicarmi: il Pierluigi fu ammesso a siffatta partecipazione per onorificenza. E ben: per questo cosa s'intende? Doveva egli partecipare sì, o nò? Se nò: qual decreto fu egli mai? Se sì: con quale autorità potè il capitolo assegnare per onorificenza all'organista laico ammogliato una porzione di canonicali distribuzioni? Poteva sibbene il capitolo tassarsi, e dalla massa dei canonici dare al Pierluigi una paga, ovvero una regalìa, non poteva giammai *ammetterlo*, *come ogni altro canonico*, *alla partecipazione delle distribuzioni*. Inoltre, o quest'atto capito-

(644) Mons. *Giuseppe Maria Suares*, vescovo di Veson nell' op. *Praeneste antiqua*, riportando questo epitaffio *in Mantissa* pag. 274. prende due abbagli. Dice, che la tavola di pietra era lunga palmi X., e legge *L' Urvino*. Mons. Leonardo Cecconi nella storia di Pelestrina lib. 1. cap. 5. pag. 68. corregge l' uno e l'altro errore, affermando, che questa tavola è larga palmi tre, e lunga cinque, e conservasi nel palazzo baronale: e che vi si legge *l' Urvinajo*, famiglia nominate appresso il Grutero 842. 7. e dallo Sponio in miscell. pag. 185.

lare esiste nell' archivio, e perchè il Cecconi non l' ha riportato, non l' ha almen citato? O se non esiste, come non esiste di fatto, perchè quasi dopo dugent' anni dar peso ad un leggerissimo *si racconta*, contrario alla maniera di agir dei capitoli, contrario alle leggi ecclesiastiche? In fine, se l' assiduità del Pierluigi nel servigio delle messe cantate, e dei vesperi della cattedrale di Palestrina potè dar impulso ai canonici di risolvere capitolarmente l' indicata baloccagine, dovrà essersi quivi egli trattenuto almen per molti e molti mesi. Or quando mai Giovanni si potè a lungo esentare da Roma? Fermossi quì giovanetto, ed appena uscito dalla scuola del Goudimel fu eletto maestro della basilica vaticana con il peso di insegnare ai putti. Rinunziò il magistero del Vaticano, e fu contemporaneamente aggregato nel collegio dei cappellani cantori apostolici. Espulso dopo pochi mesi dalla cappella pontificia, come ammogliato, ottenne tosto il magistero della proto-basilica lateranense con lo stesso peso della scuola. Invitato ai servigi della basilica liberiana, ed alla istruzione di que' fanciulli di coro, vi accudì rinunziando al Laterano. Volò, morto l' Animuccia, dall' Esquilino al Vaticano per la seconda volta, e continuò quivi pure la scuola de' putti fino alla morte. Quando mai dunque, ripeto, ebbe Giovanni tant' ozio da trattenersi pacificamente in Palestrina per ben molti e molti mesi? Quando mai si potè egli a lunghe stagioni esentare dal servigio stretto dovuto per giustizia alle indicate patriarcali, e rigorosamente esatto in ogni tempo dai prelati prefetti delle cappelle? Quando mai gli fu permesso di abbandonare interamente la istruzione dei fanciulli di coro, che avevasi tanto a cuore, e dai capitoli per lustro delle sagre funzioni, e dai maestri per la buona esecuzione delle lor musiche? Il complesso delle accennate riflessioni, se mal non m' appongo, dimostra sufficientemente l' insussistenza dell' aneddoto riportato dal Cecconi sull' autorità di un miserabilissimo *si racconta*. E la pietà di Giovanni non ha bisogno di falsi appoggi, essendo, a persuader chicchessia ch' ei fu divotissimo, bastante il rammentare, che il S. Patriarca Filippo Neri lo aggregò nel suo oratorio, e lo ebbe fra' suoi più cari discepoli.

Non meno del Cecconi merita una solenne mentita Pietrantonio Petrini, cui piacque di adornare le sue *Memorie Prenestine* (pag. 207.)

con il seguente ridevolissimo aneddoto. *Divenne Giovanni Pierluigi eccellente compositore, narrandosi fra le altre cose, che, entrato un giorno in un canneto, fu sorpreso da un tale entusiasmo, che compose all'istante, e scrisse colla punta di una canna una messa in musica, chiamata poscia la messa del canneto.* Quante fanfaluche in tanto poche parole! E dapprima è certamente un bellissimo sollievo per lo spirito umano andare a diporto per entro un folto canneto. Giovanni pertanto volendo un dì esperimentare siffatto sollievo entrò in un canneto, e vi trovò l'entusiasmo in persona da cui fu tosto invasato: onde avventatosi ad una canna, ed aguzzatane la punta scrisse quivi sopra le foglie delle medesime canne una messa: e dissi avvedutamente ch' ei scrisse sopra le foglie delle canne, percioechè il Petrini cui è noto che Giovanni aveva seco il temperino, e mancandogli la penna, non ha poi saputo dirci se avesse il calamajo e la carta rigata: nè io mai opinerò, che il Pierluigi fosse solito scriversi in dosso sopra il giubbone le sue musicali produzioni, come il Petrarca soleva scrivere sopra la pelliccia di cui cuoprivasi li suoi poetici concetti (V. Beccatelli vita del Petrarca); essendo molto manco difficile e ridicoloso segnare sopra il cuojo un' idea, o il miglioramento di un verso con poche parole, di quello che scrivere quattro, cinque, sei, o più melodie in righe e spazi sopra un giubbone di tela o di lana. Ripeto adunque, che Giovanni scrisse quivi fra le canne, e sopra le foglie delle medesime canne una messa intera dettatagli correntemente dall' invasatore entusiasmo. E siccome per trascrivere una messa intera non bastano dieci ore di tempo, ed io ben lo so, che tante ne ho trascritte del Pierluigi, cosa egli avvenne mai nel sopraggiugner della notte? Qui ci lascia il Petrini, ed io continuerò per lui il favoloso racconto. Le muse, che, tirate quivi dalla curiosità donnesca, si videro a principio in necessità di segnar con uno spillo le linee sopra le foglie delle canne, affinchè il Pierluigi non si arrestasse nel corso del suo scrivere, ora tutte impietosite per il sopravvenir delle tenebre, onde restava impedita la continuazione di così pregevol lavoro, si misero in cerca per la vigna, e postesi nel grembiule quante più lucciole venne lor fatto di ritrovare, tornarono al canneto e le disposero ordinatamente per le canne, e con questo mezzo potè

Giovanni, a dispetto della notte, tirare a fortunato compimento il suo lavoro estemporaneo, che meritò il gran titolo di *Messa del Canneto*. Apollo, fido compagno delle muse, lusingandosi di acquistar nuovo grido con questa recondita composizione, si studiò di accozzare insieme varie foglie; ma non potè così tosto trovar le corrispondenti e riunirle di seguito. Intanto Marsia per invidia che il suo antico emolo si rendesse più fino cantore guidò per i segreti cunicoli della terra un rivo del fiume di sangue, in cui fu converso il suo corpo, dappoichè Apollo l' ebbe scorticato vivo, e ne fece scaturire nel fondo ove si stendeva il canneto, un lago così putrido e maligno, che in brev' ora consumò e foglie e canne: ed in tal modo appena nata perì questa gran produzione, di cui avendo avuto contezza dopo più di dugent' anni per mezzo delle fate il solo Petrini, ne ha voluto egli esternar la fama nelle sue *Memorie*.

Merita più seria discussione l' aneddoto raccontato dal Doni giuniore. Dic' egli che un cotal Girolamo Capsperger, nobile alemanno, suonatore di tromba quì in Roma, uomo mordacissimo, e dispregiatore di tutti i musici, e di tutte le altrui musiche, aveva per mezzo di un tal suo protettore, persona ben' affetta al Som. Pont. Urbano VIII. tentato, che più non si cantassero nella cappella apostolica le composizioni di Giovanni Pierluigi, ma sibbene le sue. *Capispergius tuus ille magister, quem cito dereliquisti* (così il Doni fa dire a Polieno, uno degli interlocutori del dialogo *praestan. mus. vet.* lib. 1. Opp. Doni. pag. 98.) *an non sapientissimum nostrum Pontificem pene persuaserat, ut rejectis suavissimis Prenestini prosodiis, suae invicem modulationes in Palatino Sacello concinerentur?*

Non contento però il Doni di pubblicare siffatto inutile tentativo del Capsperger, passa a raccontare diversi incidenti, che, per quanto parmi, siccome vedrassi in seguito, non legano per veruna maniera con il suo premesso *pene jam persuaserat*. Afferma egli dapprima, che i cantori pontificii *palam ipsius melodias concinere detrectabant*, si ricusavano apertamente di cantare le musiche del Capsperger. Quindi assicura, che le cantarono, ma le corruppero di modo, che non piacquero punto al Papa, ed al nobile augusto consesso, *eas de industria sic corrumpe-*

bant, ut ingratae penitus tum Principis, tum adstantium auribus acciderent. Di poi passa a dire, che le composizioni dell' alemanno non furono più eseguite: *quare brevi res exolevit.* E conchiude, che il Capsperger videsi costretto a ritirar le sue carte: *coactus est Capspergius modulationum suarum ingentibus fascibus domum implere, minime id aegre ferentibus contubernalibus suis muribus atque tineis*: nè senza ragione rivolle quegli i suoi originali; parciocchè ebbe grandissimo timore che le sue composizioni capitassero nelle mani dei cantori pontificii, da' quali gli fossero rimproverati i falli di contrappunto, che quivi ci potessero trovare: *Noverat porro magna se flagrare apud syntechnitas suos invidia, quos etiam non cessabat tamquam rudes atque imperitos ubique acerbissime insectari: quapropter talionem metuebat scilicet, verebaturque si schedae suae per manus irent, sicubi forte impegisset adversus symphoniurgiae leges, ne non inultum illi sinerent; quare sapienter consuluit existimationi suae, cum egregios illos foetus in arctissimam custodiam dedit*.

Questa severa critica del Doni contro il Capsperger fu nota al P. Abb. Gerbert (de cant. et mus. sac. to. 2. pag. 350.) *Alia prorsus Donio sedit animo de Capspergio opinio*, ec. Non volle però ei caricarsi della ricerca della verità precisa di siffatto aneddoto; ed in poche parole si disbrigò dall' intrigo, conchiudendo di non saper cosa giudicarne perciocchè trattavasi di un affare, i cui tentativi, essendo stati fatti di soppiatto, rimangono, e rimarranno sempre nascosti: *De quibus nihil mihi arbitrari reliquum est, quippe cui Auctoris hujus clam sunt conatus*.

Non essendo però lecito allo scopo di queste memorie di lasciare i lettori in forse, mi sono io dato la cura di consultare i diarii della nostra cappella, sicuro che se, o l' affare fosse stato discusso in capitolo, o avesse il Papa emanato degli ordini su tal proposito, quivi si troverebbe registrata ogni sillaba. Ma per quanto io abbia svolti tutti i volumi dall' anno 1623. al 1644. epoca in cui regnò il som. Pont Urbano VIII. non ho trovato parola di tale aneddoto. Ho scorso inoltre l' indice de' libri musicali del nostro archivio, ad oggetto che, se le musiche del Capsperger fossero state anche una sola volta eseguite

nella cappella apostolica, dovrebbero anticipatamente essere state trascritte nei grandi volumi, come di costume del nostro collegio: e per quanto voglia dirsi, che il Capsperger avesse ritirate le sue opere, gli sarebbero stati restituiti i suoi originali, non le copie in foglio massimo lavorate a conto della Rev. Camera Apostolica dagli scrittori della cappella per uso del nostro collegio: altronde non ho trovato nel nostro archivio vestigio di opere musicali del Capsperger. In conseguenza mi sono persuaso, che, come debbono essere stati veri, e notorii in tutta Roma i tentativi del Capsperger contro le opere del Pierluigi; altrettanto debbono essere parte alterati, parte falsi gl' incidenti aggiunti dal Doni al primo suo racconto.

Io pertanto la discorro così. Il Doni, nobile fiorentino, officioso e gentile, prelato di corte era moltissimo ben affetto alla Ecc.ma casa Barberini, e segnatamente a Maffeo, poi som. pont. Urbano VIII. Il Doni era finissimo suonator di liuto, ed inventore della nuova lira, che chiamò Barberina, e dedicò al lodato som. Pont. con un dotto commentario. Il Doni era sodamente versato in ogni maniera di letteratura: scriveva robustamente in italiano, in latino, in francese, ed in greco; oratore, poeta, filosofo; e nella musica drammatica allor rinascente aveva idee così nette, vedute così vaste, principii così sodi, che merita di esserne chiamato il padre. Il Capsperger dall' altro lato, venuto in Roma d' oltremonti, era un letteratuzzo più di frontispizi, che di materie: conoscendosi egli al di sotto di tanti uomini profondamente dotti, che quì vi aveva, si rivolse a spacciare la sua pantoglotterìa musicale, corredandola col dispregio di tutti i sonatori, e compositori di Roma passati e presenti. La fortuna solita a proteggere per alcun poco gli audaci, fecegli tosto trovare dei protettori, che lo introdussero nella buona grazia della Ecc.ma casa del regnante Som. Pont. In conseguenza il Doni, vedendosi crescere gigantescamente a lato quest' emolo maldicente, non potè riguardarlo di buon occhio; ed alla prima occasione, che gli si diede, cercò di atterrarlo in un colpo, ponendo in ridicolo il suo orgoglio musicale. Debb' esser purtroppo vero, che il Capsperger per mezzo del suo protettore: *Summum Pontificem pene jam persuaserat, ut rejectis suavissimis Praenestini prosodiis, suae invicem mo-*

dulationes in Palatino Sacello concinerentur. Sì: quest' uomo maledico non contento di attaccare la musica del secolo precedente, come barbara ed insignificante, diresse segnatamente una batteria contro le mirabili produzioni del Pierluigi; e tentò di indurre il Som. Pont. Urbano VIII. a dar ordine, che quindi in poi si cantassero nella cappella apostolica le sue composizioni in luogo di quelle del Pierluigi. Fin qui, ripeto, debb' esser verissimo. Il Doni non avrebbe giammai avuto la sfacciataggine di spacciare come cosa pubblica e notoria una vile menzogna, per non dire una nera calunnia: ed il P. Kircher amicissimo del Capsperger in luogo di tanti elogi, che gli profonde nella sua musurgia (645) avrebbe pur potuto, anzi dovuto mentirne il Doni, ed egli nol

(645) Il P. Kircher doveva conoscere appieno la critica del Doni contro il Capsperger; giacchè fece imprimere la Musurgia nel 1650. vale a dire dopo tre anni, da che il Doni aveva pubblicato il dialogo *De praestantia musicae veteris*: tuttavia egli mai quivi non nomina siffatta censura contro il suo amico, i cui pregi innalza immensamente così: *Exempla melismatum choraicorum nobis suppeditavit nobilis musicus Hieronymus Capspergerus germanus, innumerabilium ferè qua scriptorum, qua impressorum voluminum musicorum editione clarissimus, qui ingenio pollens maximo, ope aliarum scientiarum, quarum peritus est, musicae arcana feliciter penetravit. Hic est, cui posteritas debet omnes illas elegantias harmonicas, quas strascinos, mordentias, gruposque vulgo vocant, in tiorba ac testudine a fidicinibus adhiberi solitas; hic introduxit veram tum sonandi, tum intabulandi, ut turbare loquar rationem: omnia ferè harmonici stili genere summa excellentia tractavit*. (Musorg. lib. 7. par. 2. cap. 4. pag. 586.) Io vorrei ad ogni modo persuadermi della verità di questo elogio tributato dal P. Kircher al gonfio Capspergero. Dubito però fondatamente che tutta Italia ridesse in leggendo essere stato colui l'inventore de' trascichi, dei mordenti, dei gruppi, e della vera maniera di sonare, e d' intavolare. I trascichi, i mordenti, i gruppi, i trilli, le monachine, i aimbali, la messa di voce, il forte, il piano, il crescere, il diminuire, l' arte d' intavolare, il sonare molle, temperato, e concitato, ec. eran già troppo antichi, troppo noti, ed in uso, perchè il Capspergero potesse gloriarsene inventore. E se il P. Kircher prestò troppo facili orecchie alle di lui jattanze, non per tanto rise Italia tutta; ed applicò al Capspergero il titolo di superbo millantatore. Rise Venezia, e chiamollo millantatore, facendogli vedere la *fontegara*, e la *regola Robertina* del Ganassi, le *sonate* dei fratelli Gabrielli, l' *antica musica* del Vicentino, la *prefazione* dei madrigali guerrieri ed amorosi di Claudio Monteverde, e gli scritti di quel famoso Vittorio, organista, citato dal Doni seniore nella libraria seconda impr. in Venezia il 1555. il quale fu autore dell' opera intit. *De' gruppi, diminuzioni, e tremoli*

fece. Se però fu vero questo superbo tentativo del Capsperger non meritano egual fede gli altri incidenti raccontati dal Doni per dar la berta al suo emolo: ed io diviso che l'affare passasse nella seguente maniera.

Appena il Capsperger ebbe tirato il colpo, fidandosi dell'auge a cui era salito, si dovette innanzi tempo millantare, che le sue composizioni sarebbero state fra pochi dì sostituite alle rancide fughe del Pierluigi. Voci siffatte non poterono ignorarsi dai cantori apostolici, i quali pubblicamente in tutti i ritruovi della città risposero, che mai nella cappella apostolica non erano state cantate, e mai pe' futuri tempi non si canterebbero musiche nello stile delle *Gagliarde*, dei *Passemezzo*, e delle *Sarabande* (646). *Qui palam*, così il Doni, anche in queste parole veridico, *ipsius melodias concinere detrectabant*. Queste voci uscite uniformememente dalla bocca di Francesco Severi, di Santi Naldini, del cav. Loreto Vittori, di Stefano Landi, di Gregorio Allegri, di Filippo Vitali, di Mario Savioni, ec. nomi sommi di quella stagione, dovettero sgomentare l'orgoglio del Capsperger, e la dabbenaggine del suo protettore: in conseguenza l'affare restò sopito; zittirono le millanterie della sostituzione pretesa: e le nuove composizioni dell'alemanno forsi già preparate, si celarono in perpetuo ne' più segreti armadii per

della mano. Rise Firenze, e chiamollo millantatore, additandogli il *Fronimo* di Vincenzo Galilei, la *Selva* di Orazio Vecchi, e le *regole* di sunnare sopra il basso dell'*Armonico intronato*. Rise Partenope, e chiamollo millantatore, ricordandogli Gio. Luca Confurti, ed i *madrigali* di D. Carlo Gesualdo, principe di Venosa. Rise Roma, e le provincie pontificie, e chiamaronlo millantatore, gittandogli in faccia gli scritti di Alessandro Guidotti, e di Emilio del Cavaliere, le opere di Francesco Severi, e di Domenico Mazzocchi ancor viventi, e da tutti riconosciuti per inventori disquisitezze ancor più fine e sorprendenti nel canto, e nel suono. (V. le note 127. 564.) ec.

(646) Le opere principali del Capspergero furono nel genere strumentale, assai povero di quella stagione. Compose egli anche mottetti, villanelle, arie, ed altre cose, ma sempre nello stesso genere. Io ne ho veduto le seguenti: *Villanelle ad* 1. 2. 3. *voci, accomodate per qualsivoglia strumento*. — *Intavolatura di liuto*. — *Arie passeggiate ad una voce con l'intavolatura del chitarrone*. — *Mottetti passeggiati ad una voce*. — *Capricci a due strumenti, Tiorba, e Tiorbino*. — *Apoteosi di s. Ignazio, e di s. Francesco Xaverio*. Il Walter nel *Lessico*, e Leone Allatio nell'*Apes Urbanae* citano le di lui opere.

tema di capitar nelle mani di alcuno dei nominati cantori apostolici, che ne sindacasse con le regole dell'arte, con le tradizioni della scuola del Pierluigi, e co' lumi del genio la invenzione, ed il maneggio delle parti, e delle armonie. Ed ecco il perchè mai non fu parlato di cotale affare nel capitolo del nostro collegio: ecco il perchè non si trova parola di siffatto intrigo nei diarii della nostra cappella: ecco il perchè non si rinviene composizione veruna del Capsperger nei grandi volumi del nostro archivio: ecco il perchè ho detto essere alcun poco alterate le particolarità aggiunte dal Doni a carico del suo emolo, affine di farlo decadere con il ridicolo dalla stima e dalla grazia de' suoi protettori. Alterazioni però furon esse, e giunte di troppo piccola entità per determinare il P. Kircher a basarvi la difesa del Capsperger pur troppo reo di aver osato cotanto.

Conchiudo: che mai non fu vietato nella nostra cappella il canto delle opere del Pierluigi: anzi vi sono state le medesime sempre cantate, e sempre vi si canteranno, perchè sono lavorate con una musica veramente propria, e degna del luogo santo, della casa di orazione (647).

(647) Un testimonio imparziale attesti qui l'esposta verità. Egli è il P. Giovenale Secchi barnabita, che nell'opera *della natura, e perfezione dell'antica musica de' greci*, ec. Milano 1778. Dissertaz. 3. cap. 1. §. 7. pag. 138. così parla. *Fra gli antichi scrittori ecclesiastici il più famoso è Giovanni Pierluigi da Palestrina, le cui composizioni pregievolissime oggidì pure si ascoltano in Roma nella cappella pontificia, e sempre con nuovo piacere si ascoltano. Esse piene sono di tanta pietà e riverenza, e quasi di un tal sacro orrore, che di quel luogo augusto e sacrosanto nessuno è, che degne appieno non le reputi. Gli stranieri, che da ogni parte a Roma concorrono, cercano cupidamente le occasioni di ascoltarle, e di là ritornando, come delle altre cose, che ammirato hanno in quella unica e incomparabil città, madre dell'universo: così di questa eccellente, e veramente sacra maniera di canto, fanno poi tutti menzione spesse volte con non piccola compiacenza. Quegli che più degli altri hanno l'orecchio, e l'animo disposto alla perfezione dell'armonia, nell'atto che ascoltano quel coro numerosissimo e armoniosissimo con perfettissima concordia ed ordine tranquillissimo procedere, sentonsi quasi rapire fuori di se; nè altro, credo io, essere stato l'effetto delle melodie antiche, le quali astrattive o entusiastiche si dicevano. Ma generalmente ciascuno (quegli ancora, che nati non sono alle muse) sente, e confessa, che chi ascoltasse quei cantici gravissimi insieme e soavissimi, non intendendo le parole, nè il luogo riconoscendo dove si stesse, ammonito nondimeno dalla*

Ed un orgoglioso, com' era il Capsperger, potè sibbene attentare di scagliarsi inutilmente contr'esse; ma non potè mai esser valevole di persuadere ad un sommo Pontefice di tanto buon gusto, e tanto ben animato verso le produzioni del Pierluigi, quanto era Urbano VIII. (V. il cap. 6. di questa 3. sez.) che si eseguissero nel consesso il più augusto della terra le melodie dei balli, delle farse, e delle commedie di un sonator di tiorba, e si sbandissero le soavissime e divote armonie del grande imitatore della natura.

Pochi anni dopo gl'inutili sforzi del Capsperger contro le opere di Giovanni Pierluigi, v'ebbe in Roma acerba contesa sopra una sua messa. Eccone l'aneddoto. È stato già detto nel cap. 6. di questa 3. sez. che il Pierluigi dedicò nel 1590. a Guglielmo duca di Baviera il libro quinto di messe: e che in questo libro si trova fra le altre la messa a 4. voci intitolata: *Panis quem ego dabo.* Giovanni così la intitolò, perchè lavorolla sopra il mottetto simile, *Panis quem ego dabo*, composto già molti anni indietro da Lupo Lupi ed impresso nel 1532. nella raccolta di mottetti denominata *del fiore* (648). Avvenne poi nel 1654. quando già era cessato interamente in Roma l'uso della *pratica antica* ed unicamente si attendeva allo stile organico che in un ritruovo di musici, alcuni saccentelli millantatori di erudizione, misero discorso dell' accennata messa del Pierluigi; e non poco inveirono contro la medesima. Si trovò quivi fortunatamente un tale che ne prese la difesa; e non contento di aver confuso in voce quegli scioli, volle anche pubblicar con la stampa l'apologia della messa anzidetta. Fece pertanto imprimere senza

qualità del canto, comprenderebbe che quegli sono prieghi, e laudi sacre, e senza dubitazione alcuna direbbe seco medesimo: Non est hic aliud nisi domus Dei, et porta coeli.

(648) Tre sono i Lupi, che fiorirono nel secolo XVI. Lupo, Giovanni, e Desiderio. Le opere di Lupo Lupi si trovano nella raccolta indicata del *Fiore*, nella raccolta del *Frutto*, e varie se ne conservano inedite nel nostro archivio. Le opere di Giovanni Lupi si hanno e nelle menzionate raccolte, e nel lodato nostro archivio. Di Desiderio Lupi si legge nell' *Essai sur la musique* To. 3. pag 448. *Lupi Didier, bon musicien, a mis en musique les chansons spirituelles de Guillaume Guerret, imprimées chez Duchemin. Il est nommé dans le prologue du quatrieme livre de Rabelais*. Anche il dottor Burney, *History of music*, To. 3. pag. 262. conosce soltanto Desiderio Lupi.

luogo, e senza stampatore un piccolo libretto in 32. pagine, cui pose a frontispizio: *Dubbi, i quali furono proposti sopra la messa*: Panis quem ego dabo *del Palestrina, che va stampata nel quinto libro delle sue messe a' quali si risponde in forma di dialogo.* L'autore si segnò in fine *Incerto autore* con le iniziali *D. B. a dì* 25. *Settembre del* 1654. Li dubbi proposti, e le rispote dell'anonimo sono, come appresso.

Dubb. 1. *Di che tono sia la messa*, Panis quem ego dabo?

Risp. È del secondo modo, o tono ecclesiastico in D. (D lasolre). Di fatto il tenore, che *est rector, et guida tonorum* canta da A. ad a. cioè da La, a la; ed è diviso aritmeticamente nel D, o Re, in cui si posa.

Dubb. 2. *Che parendo essere del secondo tono, per qual ragione comincia fuori di esso in settima, ed undecima sopra la corda finale?*

Risp. Così usarono sovente di fare gli antichi musici: e ciò perchè anche i canti gregoriani incominciano in seconda, in terza, in quarta, in quinta, in sesta, ed in settima dalla corda finale del tono, o modo in cui sono scritti.

Dubb. 3. *Se la messa sia ben formata procedendo per questi termini?*

Risp. Propriamente parlando (e segnatamente nel genere organico) non sarebbe formata bene: ma e per l' esempio del canto stesso gregoriano, e per l' uso dei compositori antichi non può nel canto puro vocale, di genere antico, di prima pratica, tacciarsi di errore.

Dubb. 4. *Che, supposto il tono della messa essere mal formato, possa però la messa stessa essere ben fatta, conforme al mottetto, sopra il quale fu composta?*

Risp. La messsa essendo conforme in tutto e per tutto al mottetto, è benissimo fatta nel genere antico di prima pratica, e *lavorata con gran giudizio.*

Conchiude l' autore: *Non è mia intenzione di condannare il Palestrina: perchè lo tengo per molto dotto, perito, ed accorto nelle sue composizioni: e per aver io visto tutte le sue opere, le quali sono in mio potere* (649).

(649) Ecco l' indice delle opere di Giovanni Pierluigi possedute nel 1654. dall' anonimo *D. B.* — *Dodici libri di messe* a 4. 5. 6. (manca la messa *Assumpta est* impr.

Fin quì l'estratto fedele dell'operetta dell'autore *D. B.* Io però mi credo in dovere di aggiugnere alcuna cosa di più in difesa di questa messa, e del Pierluigi.

1. La messa è lavorata egregiamente sopra tutti i temi, anzi sopra tutte le frasi del mottetto: *Panis quem ego dabo* 1. par. — 2. par. *Loculus est Dominus*, del Lupi. I mirabili e variati lavori, che Giovanni ricavò dall' arido tronco di quell' oltramontano additano la penna di Virgilio che si riveste di Ennio.

2. La messa è di uno stile assai più forbito dello stile del mottetto. Perciocchè il Lupi, quantunque valorosissimo compositore, era spesso inesatto nel maneggio delle false: era non di rado mancante di armonie: era trascurato nel sottoporre le parole alle note: era secco e poverissimo di pensieri secondarii. Altronde il Pierluigi in questa messa è esattissimo, come sempre, nei contrappunti: è ricchissimo di armonie; diligente nella collocazione delle sillabe sotto le note; è fecondissimo di bei pensieri ausiliarii, di concetti e frasi analoghe ed omogenee, figlie dei temi assunti.

3. Essendo la maniera del mottetto del Lupi una maniera di comporre più da suono, che da canto; e ciò giusta la moda di quella stagione; il Pierluigi nella messa si adattò anche a questa maniera. E perciò ei si decise di dedicare siffatta messa non alla cappella apostolica, non ad un sommo Pontefice, ma al duca di Baviera. E la ragione è chiara. Avendovi in quella corte molti sonatori, e certamente solendovisi sonare (e ballare) le composizioni vocali (sagre e profane), volle Giovanni che in quel volume di messe, affinchè riuscisse più gradito,

nel 1585. ed il libro di messe ad 8. voci stamp. nel 1601.). -- *Due libri di offertorii* a 5. -- *Sette libri di mottetti* a 4. 5. 6. 7. 8. (cioè: due libri a quattro, e cinque libri a 5. 6. 7. 8. voci). -- *Un libro d' inni* a 4. -- *Un libro di Magnificat* a 4. -- *Due libri di madrigali* a 4. -- *Due libri di madrigali* a 5. -- *Un libro di litanie*. -- *Un libro di lamentazioni*. — *Messe et altre opere, che non furono stampate nelli medesimi originali, e scritture della sua mano*. Da queste parole sempre più si conosce la infaticabilità di Giovanni nel comporre. Perciocchè oltre gli originali venduti da Igino al de Argentis, ed al de Aguetis: oltre gli originali di cose inedite, che nel capitolo precedente abbiamo veduto conservarsi gelosamento dal Duca Angelo Altaemps, anche questo anonimo nel 1654. aveva una collezione di originali con musiche similmente inedite del Pierluigi.

vi fossero composizioni puramente da canto, e composizioni da suono insieme e da canto. Se ben si disamina questa messa, si conosce essere di una maniera non usata dal Pierluigi nelle composizioni ecclesiastiche di puro canto. Scorgesi a colpo d' occhio essere la medesima lavorata con quella spessezza di note, e di accordi, che richiede il suono, e schifa il canto puro vocale: con una circolazione di toni soverchiamente ricercata, la quale com' è dilettevolissima nel suono, così è pericolosissima nel canto puro vocale: con una mescolanza ora successiva, ora simultanea di temi e di frasi in 3. maggiore, e di temi e di frasi in 3. minore: riunione quanto aliena dalla sodezza del canto puro vocale, altrettanto solleticante gradevolmente l'orecchio nei capricci del suono, e nei sollazzi della danza: con quella misura regolare di periodi nei temi, e nelle risposte, di cui se si diletta il canto puro vocale, di essa però ha d' uopo costantemente, e per essa si guida il ballo, ed il suono.

4. Che se taluno da questa stessa mia difesa della messa traesse argomento di accusare la morale del Pierluigi, si ricordi, ne lo prego, opportunamente delle sue parole a Sisto V. nella dedica degl' inni, cioè, che di tratto in tratto vedevasi costretto dalla fame ad abbandonare lo stile ecclesiastico, e far servire le sue note a leggerissime cose: *Cogor praestantissimam facultatem demittere ad res levissimas*. Così è pur troppo. Quanti, e quanti sommi ingegni ruba alla perfezione delle belle arti la fame, sospignendoli violentemente col suo stimolo rabbioso a seguire ad ogni costo le stravaganze della moda! Tentò, sì, la fame più volte d' involare alla più bella fra le arti belle il Pierluigi, gli recò innanzi di propria mano ora l'amorevol consorte pallida e smunta, ora i teneri figli quasi cadenti, ora i furibondi creditori in atto di affrontarlo. Cedeva ad urti siffatti il misero Giovanni, e per isfamare se, e la sua famiglia, *demittebat praestantissimam facultatem ad res levissimas*. Rinfrancati però appena col frutto di produzioni alla moda i figli, e la moglie, tornava placidamente alle sue meditazioni, tornava ai suoi studii, tornava al raffinamento dell' arte. Ed in questa cruda alternativa passò gli amari suoi giorni, parte piangendo per fame, parte piangendo, per vedersi costretto *praestantissimam facultatem demittere ad res levissimas*. Potè, egli, Giovanni far di più per la musica? Potè la musica

far di manco per Giovanni? Vada ora chi vuole, ed accusi la morale del Pierluigi, se scrisse una messa per fame nello stile da suono, che io non so far altro, se non che compassionarlo, ed ammirarne la invitta sofferenza in tanta miseria.

Dalla critica esposta conoscerà il P. Martini, quanto inavvedutamente scrisse (Mem. stor. del P. Martini pag. 134.) al P. Sabbatini: *Il Palestrina, per quanto mi è noto, non è stato criticato da alcuno*. Sì, egli è pur troppo vero, fu il Pierluigi criticato; e si tentò per fino di far sbandire le sue opere dalla cappella apostolica. Nè dee recar maraviglia: perchè modo da far zittire anche gl'invidiosi, non v'è. Ma ciò che rileva? Non però il Pierluigi rimase al fin di risplendere ognor più illustre, e vero ed unico principe della musica, perchè vi furono alcuni pochi, i quali mostrarono a lui quell'abborrimento, che dagli uccelli notturni si mostra al sole.

Che anzi se il P. Martini vivesse ancor oggi, egli che tanta stima nutriva delle opere del Pierluigi, leggerebbe con nausea un'altra critica moderna fatta da pur dotto scrittore contro le medesime. Antonio Reicha nella sua opera, che porta il pomposo titolo di *Trattato di alta composizione musicale*, stampato in Parigi nel 1826. all'artic. 4. della 1. parte, in cui si prefigge di dichiarare le armonie, che possono o debbono ricevere nello stile moderno due differenti bassi simultanei, così si esprime: *Questo articolo ancora è uno di quegli, che non è stato fin qui trattato da alcuno, e che manca essenzialmente all'arte* (650). Piano un poco. Forsi il Sig. Reicha avrà voluto parlare delle opere teorico-

(650) *Traité de haute composition musicale par Ant. Reicha*. A Paris chez Zetter 1826. vol. 1. par. 1. art. 4. *Eclaircissements sur l'harmonie dans le style moderne, qui peut ou qui doit recevoir deux basses simultanées différentes*. Pag. 46.... *Cet article est encore l'un de ceux qui n'ont pas été traités jusqu'à présent, et qui manquait essentiellement à l'art. Les compositeurs qui ont précédé le dixhuitième siècle nous ont laissé (dans leurs doubles choeurs) des exemples de deux basses simultanées, qui n'ont pas du leur couter beaucoup de travail: il vaut mieux du moins le croire ainsi, plutot que de penser qu'ils aient péché par ignorance. Voici quelques échantillons d'une double basse du dixseptième siècle: de Palestrina, num.* 1. *num.* 2. *num.* 3. *num.* 4.

pratiche scritte nel suo paese: giacchè se egli avesse voluto intendere, che questo articolo non è stato fin quì trattato da alcuno, e che manca essenzialmente all' arte presso tutte le nazioni, noi italiani gli risponderemmo, che il canonico Angelo Berardi negli *Arcani musicali svelati dalla vera amicizia*, stampati in Bologna il 1690. assegna le regole per le composizioni a più cori. Il P. F. Lorenzo Penna carmelitano ne' *Primi albori musicali* stampati in Bologna il 1696. parla del contrappunto a due, tre, e quattro cori; e reca gli esempi di modulare li quattro bassi simultanei, e differenti nelle composizioni a sedici voci. Il. P. F. Giuseppe Paolucci, min. conv. nel to. 3. dell'*Arte pratica di contrappunto* impr. in Venezia il 1772. diffusamente parla del modo di comporre a tre e quattro cori, e ne reca esempi bellissimi di classici autori italiani. Il P. F. Gio. Battista Martini, min. conv. nella dissertaz. 2. del To. 1. della *Storia della musica* impr. in Bologna il 1757. esamina, e definisce il numero delle relazioni armoniche, ed assegna il modo di variarle, moltiplicandosi i cori. Nella 1. par. dell' *Esemplare pratico di contrappunto* impres. in Bologna nel 1774. istruisce maestrevolmente gli studiosi nel comporre a più cori. Nella 2. par. reca varie opinioni di autori su tal particolare: e nella *Descrizione, e approvazione dei Kyrie, e Gloria a 48. voci, in dodici cori reali del ch. Sig. Gregorio Ballabene romano*, impr. in Roma per il Casaletti nel 1774. rileva le fine bellezze armoniche di così azzardata composizione, retta da dodici bassi diversi, e simultanei. Da queste, e da altre opere, che per brevità si tralasciano, conoscerà il lettore quanto poca fede possa prestarsi all' indicata prima proposizione del Reicha.

Continua l' erudito scrittore: *Li compositori, che han preceduto il secolo decimottavo, non ci han lasciato nelle loro composizioni a due cori, che degli esempi di due bassi simultanei, i quali sian loro costati assai leggiera fatica: e giova opinare così, per non credere anzi, che abbiano essi peccato per ignoranza. Eccovi di fatto alcun esempio dei bassi usati nel secolo decimosettimo dal Palestrina*; e quì reca quattro brevi esempi di due bassi tratti da alcuna composizione ad 8. voci del Pierluigi (V. la no. 650). Dunque per giudizio del Sig. Reicha il Pierluigi è un negligente, un infingardo, un pigro, un igno-

rante. Se io non dovessi rispondere ad uno scrittore di tanta riputazione, quanta ne gode il Sig. Reicha in tutta Europa, parlerei un' altra lingua: il rispetto però che mi lega alla fama di lui, mi stempra la penna; onde mi contenterò di rispondergli così. Primieramente egli col suo parlare mostra a chiare note di non aver mai veduto le composizioni a due, tre, quattro, cinque, sei, nove, e dodici cori dei grandi maestri italiani del secolo decimosettimo, ossia di coloro, che han preceduto il secolo 18. Egli di certo non ha mai veduto li quattro, cinque, sei, nove, e dodici bassi del Benevoli, del Giansetti, dell' Ingegnieri, del P. Massaini; del Pacelli, del P. Bona, del Soriano, del Savetta, del Donati, dell' Abbatini, del Mazzocchi ec. Si procuri egli pertanto dall' Italia le infinite e comunissime composizioni impresse, e MSS. dei maestri del secolo decimosettimo, ossia dei maestri, che han preceduto il secolo 18. a due e più cori; ed allora vedrà se siffatti compositori nel maneggiare li due, tre, quattro, cinque, sei, nove, e dodici bassi han peccato per ignoranza, e per pigrizia; o piuttosto dovrà egli confessare, che questo genere di composizioni a più cori, è stato esaurito per modo dai medesimi autori del secolo decimosettimo, che ben poco vi rimase da aggiungere alle mirabili ed infinite loro invenzioni nel secolo decimottavo. In secondo luogo rispondo, che il Sig. Reicha per riguardo particolare alla persona del Pierluigi ha tolto degli equivoci madornali, de' quali può essere meritamente rimproverato anche da Alessandro Choron, e da altri dotti francesi. Giovanni Pierluigi non è autore del secolo decimosettimo, come afferma il Sig. Reicha, ma del decimosesto. Non è maestro di musica organica, come suppone il Sig. Reicha, ma di musica osservata. Il Pierluigi scrisse per le sole voci nella pratica antica, o prima pratica, quando ancora non era nato il genere organico. Il Pierluigi fu uno de' primi, che dopo il Willaert, si applicò alla composizione a due e tre cori, ed abbiam veduto in più luoghi di queste memorie, con quanto successo seppe trattarli, sia per la parte armonica, sia per la sublimità ne' tratti grandiosi, sia per la imitazione della natura, nella filosofia dell' insieme. Ora cos' han mai eglino che fare gli esempi di composizioni di genere osservato, di prima pratica, di musica a sole voci del secolo decimosesto, con gli esempi

che il Sig. Reicha asserisce di dare, del secolo decimosettimo, e di genere organico? Doveva egli in luogo degli esempi tratti dalle opere del Pierluigi recare li dodici bassi delle antifone organiche di Antonio Maria Abbatini, che pur furono impresse in Roma pel Mascardi nel 1677. doveva recare li due, tre, quattro, cinque, sei, nove, e dodici bassi delle messe, dei salmi, e dei mottetti organici di Orazio Benevoli, e di tutti gli altri scrittori di musica organica del secolo decimosettimo, di cui egli intende parlare: ed allora son certo, che, cangiata lingua, non avrebbe nemmen osato di proporre i suoi esempi: allora avrebbe veduto cosa dovesse scrivere su tale articolo. Egli però senza consultare composizione alcuna dei nostri sommi maestri organici, applicato nella sua camera ai suoi studi, che gli han guadagnato purtroppo altissimo onore, *quaecumque ignorat, blasphemat*.

Non contento il sempre commendato Sig. Reicha di avere ingiustamente accusato il Pierluigi principe della musica del secolo decimosesto, e tutti i sommi compositori italiani del secolo decimosettimo nel maneggio dei due bassi, nelle composizioni a due cori, gli attacca eziandio per riguardo della ugguaglianza ed uniformità delle quattro parti componenti i medesimi cori. *Les doubles choeurs sont très usités dans un grand nombre d'églises de l'Italie . . . . . Sous le rapport du genre et du nombre des voix, les doubles choeurs sont ordinairement égaux l'un et l'autre sont à quatre partiès, savoir, soprano, alto, ténor, et basse. Pourquoi donc cette égalitè constante entre les deux choeurs? Parceque cette manière est la plus commode, et usitée depuis longtems. Jettez donc plus de variètè entre les deux choeurs, puisque les moyens en existent; le public vous en saura gré. Voici les combinaisons les plus avantageuses pour rendre les doubles choeurs plus intéressans*. E quì pone una tavola di otto diverse maniere, nelle quali combina le voci per due cori, il primo coro di soli soprani, e contralti, il secondo coro di soli tenori, e bassi; e ciascuno di essi cori formato o da due, o da tre, o da quattro parti.

In risposta di questo ammasso d'inesattezze sappia dapprima il Sig. Reicha, che in Italia i maestri del secolo decimosettimo, oltre che hanno fatto gran pompa di scrivere a quattro, cinque, sei, otto, nove, e

dodici cori, hanno sovente eziandio composto a due cori formati da nove, e da dieci voci. Sappia inoltre, che tanto nel secolo decimosettimo, quanto nel secolo decimosesto si è scritto a due cori, uno grave, ed uno acuto (ambedue però con il basso reggente); e segnatamente il Pierluigi si è distinto in questa foggia di comporre, siccome abbiamo veduto in più luoghi di queste memorie. Terzo, ho l' onor di dirgli, ch' egli mai non debbe aver udito musiche a due cori; perciocchè se ne avesse la più tenue idea, non proporrebbe di certo un soprano ed un contralto per il primo coro, ed un tenore, ed un basso per il secondo coro; e così dicasi delle altre combinazioni di quattro, cinque, e sei parti fra tutti due i cori. La musica a due, e più cori non fu inventata, com' egli dice, per impiegare un numero grande di esecutori, che per azzardo abbia il maestro a sua disposizione in dì di gran festa: *Il arrive quelquefois que dans de grandes solemnités, où le compositeur a un grand nombre de voix à sa disposition, il divise ces voix en deux choeurs* (e per questo gran numero di voci egli suggerisce di distribuire i due cori in modo, che fra tutti due non oltrepassino le quattro parti). Nò, non è stata inventata per questo ripiego, ma è stata sibbene inventata, e si usa tuttavia in Italia, per avere un effetto imponente di grandiosità. Conviene pertanto, che ciascuno di essi cori abbia il basso per sostegno, ed un giusto equilibrio di forza. Se nei cori manca l' uguaglianza delle forze armoniche, ed un sostegno robusto, è perduto interamente l' effetto, è perduto il fine. Si accerti il Sig. Reicha, che in Italia, ove si conosce l' effetto delle musiche a due e più cori, le sue combinazioni le più vantaggiose, affine di rendere i due cori più interessanti, fanno compassione, per non dire, che provocano a riso. Conchiudo: gli autori di stile organico hanno in Italia nel secolo decimosettimo conosciuto assai più di quello che il Sig. Reicha divisa tanto in genere di accordi (651), quanto

(651) Varii altri equivoci quanto alla storia prende il Sig. Reicha nell' opera soprindicata. Io mi limiterò a notare i seguenti per la relazione che hanno col nostro scopo. To. 1. pag. 13. §. 3. *Des accords usités dans le style rigoureux*, parle egli così. *C' est un fait historique que les accords* (di 7. con 3. min. -- di 7. con 5. dimin. -- di 7.

in genere di bassi simultanei la vera scienza dell' armonia. Ed il Pierluigi compositore di stile osservato, di prima pratica, a sole voci elevò nel secolo decimosesto la musica ad uno stato tale di perfezione, sia in

mag. -- di 9. mag. -- di 9. min. -- di 5. aum. -- di 5. aum. con 7. -- di 6. aum. -- di 4. 6. aum.) *n' étaient pas connus avant le 18. siècle.*

Risp. Parlando il Sig. Reicha dello stile rigoroso usato prima del secolo decimottavo, conveniva, ch' ei distinguesse li due generi di musica ben differenti uno dall' altro, che prima di esso secolo furono in uso. Dal risorgimento della musica fino al cader del secolo decimosesto, si usò il genere osservato di pure voci. Sul cader del secolo decimosesto nacque il genere organico. Il primo si disse prima pratica, e pratica antica. Il secondo, seconda pratica, e pratica moderna. Possibile! Che il Sig. Reicha non abbia contezza delle famose lizze insorte per la introduzione, ed estensione della seconda pratica fra Claudio Monteverde, ed il P. D. Gio. Maria Artusi: fra Muzio Efrem, e Marco da Gagliano. Possibile! Ch' ei non abbia contezza degli scritti usciti alla pubblica luce per siffatte quistioni: l'opera dell' Artusi sopra l' *Imperfezione della musica moderna*, ossia della seconda pratica; le risposte tanto di Claudio, quanto di Giulio Cesare Monteverde a favore di essa seconda pratica: le impertinenze scritte sotto il finto nome di Antonio Braccini da Todi, e le repliche anonime, ec.? Or bene: sappia il Sig. Reicha, che nella pratica antica, cioè nel genere osservato a sole voci erano in uso gli accordi di 3. fosse mag., fosse min. e 5. -- di 3. fosse mag., fosse min. e 6. -- e sovente anche si trova l' accordo di 3. 7. mag. e min. Nel tempo debole erano permesse tutte le possibili combinazioni di false. Nel tempo forte eran similmente tutte permesse, ma preparate, battute, e risolute: anzi oltre gli accordi dissonanti che il sig. Reicha accenna, si trovano simultaneamente 3. 4. 5. -- 3. 4. 5. 6. -- 3. 4. 7. -- 2. 3. 4. 5. 6., ec. Nella seconda pratica, ossia nello stile organico, e strumentale unito alle voci, che si disse eziandio genere libero, ed incominciò sul cadere del secolo decimosesto, e nel secolo decimosettimo divenne comune, si usarono anche senza preparazione, ma con giudizio, con sobrietà, ed a luogo e tempo opportuno per la imitazione delle parole, ogni maniera di accordi dissonanti. Si provvegga il sig. Reicha delle composizioni de' nostri maestri italiani, e conoscerà la verità del mio dire. Onde la sua assertiva, dell' essere un fatto storico, che prima del secolo 18. non si conoscessero, che i quattro soli accordi di 3. mag. e min. e 5. -- di 5. dimin. -- e di 7. dominan. non può sostenersi, tanto per riguardo della prima, quanto della seconda pratica, l' una, e l' altra delle quali hanno preceduto il secolo 18.

Passa il sig. Reicha a provare la sua proposizione già dimostrata non vera, e dice: *L' orgue, le seul instrument que les anciens aient eû à leur disposition pour soutenir les voix, et les maintenir dans le ton.*

Risp. Nò: non era il solo organo, che gli antichi avevano a loro disposizione, onde

genere di accordi, sia in genere di parti cantanti, sia in genere di filosofia musicale, e d' imitazione della natura, che mai non è sorto fin

accompagnare le voci. Che anzi nei secoli XIV., XV., XVI. mai il canto armonico non fu accompagnato con l' organo; ma sibbene con il liuto, con la tiorba, con le viuole da braccio, e da gamba, ec. ed in genere, fosse in corte, fosse nelle grandi solennità anche in alcuna chiesa le voci erano accompagnate con l' orchestra, che eseguiva le parti stesse precisissime dei cantanti, come abbiamo veduto in più luoghi di queste memorie. Nel secolo XVII. s' introdusse il genere organico, cioè dire, s' incominciò nelle chiese ad accompagnare il canto armonico con l' organo. Ma non per questo i cantori sapevano intonare ogni maniera di accordi e d' intervalli, come vedrassi a momenti.

Insiste il sig. Reicha nel suo argomento dicendo: *L' orgue : . . . était alors si mal accordé, (car le tempérament des instrumens à toucher était inconnu) qu' il etc.*

Due errori si contengono in queste poche parole del sig. Reicha. 1. Gli organi prima del secolo decimottavo erano male accordati. Male accordati? Io non saprò mai persuadermi che con un organo male accordato possa verun sonatore, per quanto vogliasi insigne, ottenere col suono nome, fama, gloria, distinzioni: eppure la storia ci conta, che il suono dell' organo di s. Marco di Venezia tanto dilettava nel fine del secolo decimoquarto, che ottenne la corona d' alloro a Francesco Landino il cieco, organista. Eppure la storia ci conta, che il suono dell' organo della metropolitana di Firenze sorprendeva siffattamente gli uditori nel secolo decimoquinto, che procacciò ad Antonio Squarcialupi, organista dal comun di Firenze un perenne monumento. Eppure la storia ci conta, che il suono dell' organo della signoria di Venezia nel secolo decimosesto fece la gloria dei fratelli Gabrielli. Eppure la storia ci conta, che il suono dell' organo di s. Pietro in Vaticano attirò nel secolo decimosettimo migliaja di uditori ad udire il Frescobaldi, ec. (V. la nota 236.) Le orecchie delle persone d' oggidì non sono punto diverse dalle orecchie di quei che vissero nei secoli decimosettimo, decimosesto, decimoquinto, e decimoquarto: e come oggi, così allora furon vaghi di risuonanze mirabili, e di dilettosa armonia gli organi della conventuale di s. Stefano in Pisa, della metropolitana e di s. Croce di Firenze, di s. Marco in Venezia, del Laterano, del Vaticano, e tanti altri di Germania, e delle Fiandre, ec.

2. Ma come potevano essere eglino accordati gli organi prima del secolo decimottavo, se non era consciuto il temperamento? Così il sig. Reicha.

Ed io gli replico, che il temperamento prima del secolo decimottavo era noto siffattamente, che non saprei indicare, cosa i moderni abbiano saputo aggiugnere a quanto n' era stato detto dagli antichi. Ed in prova di ciò, mi reca alta maraviglia, che il signor Reicha non conosca la *storia musica* di Gio. Andrea Angelini Bontempi impr. in Perugia il 1695. in cui nella par. 1. della *pratica moderna* parla il Bontempi assai a dilungo del temperamento; e segnatamente racconta, che, avendo egli servito la cappella

qui chi gli abbia tolto col brando in mano il vanto di principe, di Omero, di cigno, di sol della musica, di grande imitatore della natura.

di S. Marco di Venezia dall'anno 1643. al 1650. sotto i maestri Claudio Monteverde, e Giovanni Roveta, era stato molto quistionato sopra la costruzione, e l'accordatura degli organi; e si era convenuto, che si lasciassero, come trovavansi, e non si seguisse punto veruno dei temperamenti immaginati nel secolo precedente dallo Zarlino: per il quale giustissimo divisamento del Monteverde, e di altri profondi musici veneziani furon salvi gli organi di Venezia: laddove nel secolo decimottavo fu miseramente diminuito il pregio, e snervato il concerto antico mirabilissimo al famoso organo della chiesa dell'Osservanza sul monte dell'Alvernia nel Casentino per li calcoli del conte Francesco Rigi di S. Sepolcro in Etruria, chiamato a correggere i mancamenti sopravvenuti per l'ingiuria del tempo a quel rinomatissimo organo. Mi reca alta maraviglia che il sig. Reicha non conosca l'opera classica sul temperamento di Lemme Rossi, professore di matematiche nel liceo di Perugia, intit. *Sistema musico, ovvero musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi di Lemme Rossi Perugino*. Perugia 1666. Mi reca alta maraviglia, che il sig. Reicha non conosca li tre differenti temperamenti, che Francesco Salina di Burgos, professore di musica nell'accademia di Salamanca propone nella sua opera *De musica* impr. in Salamanca il 1592.; li lunghi discorsi dello Zarlino, affine d'insinuare nelle *istituzioni*, nelle *dimostrazioni*, e nei *supplementi* impr. in Venezia negli anni 1558. 1571. 1588. li suoi tre diversi temperamenti: le acute riflessioni sopra il temperamento di Vincenzo Galilei nel *discorso intorno alle opere dello Zarlino*, impr. in Firenze il 1589.; e così le cure che si presero del più retto temperamento il Doni giuniore nel *trattato de' generi, e de' modi*, nel *discorso dei toni degli antichi*, e del *violone panarmonico*; e l'Artusi nella già menzionata sua opera. Sopratutto poi mi reca altissima sorpresa che il sig. Reicha nemmen conosca le opere del francese P. Marino Mersenne, l'amico del Cartesio, opere impresse in Parigi nella prima metà del secolo decimosettimo, ed intit. *harmonicorum libri*. Parisiis 1636. -- *Harmonicorum instrumentorum libri quatuor*. Parisiis 1636.-- *Harmoniae theoreticae, practicae, et instrumentalis libri quatuor*. Parisiis 1644. Avrebbe pur egli potuto vederli, e consultarli in alcuna biblioteca di Parigi, e vi avrebbe trovato, come quel dottissimo religioso, lasciate da banda le diverse foggia di dividere il tono, ossia le diverse foggie di temperamenti, insinua in più luoghi la *divisione eguale*; ed asserisce, che i fabbricatori di organi troveranno tal temperamento esser più facile degli altri: *Quod temperamentum omnium facillimum esse fatebuntur organarii, cum illud ad praxim redegerint*: vi avrebbe letto, come quegli sostiene, che tra la vera quinta, e quella della divisione eguale non si conosce differenza con l'udito, e che lo stesso giudizio debbe farsi dalla quarta, della terza maggiore, e delle seste. *Quam certe differentiam vix quispiam inter verum, et hac ratione temperatum diapente auditu percipiet: idemque de diatessaron*,

Prima ch' io chiuda questo capitolo, gradisca il lettore di veder ristretta in epilogo, quasi in un quadro la serie cronologica tanto della vita quanto delle opere di Giovanni Pierluigi.

deque ditono, et exachordis esto judicium: queste, ed altre siffatte cose avrebbe egli il sig. Reicha quivi vedute sul temperamento: onde sarebbesi persuaso, che si conosceva pur troppo prima del secolo decimottavo, e si usava tanto dai fabbricatori, quanto dagli accordatori di organi, di spinette, di clavicembali, e di altri strumenti di accordatura stabile non solamente nei secoli decimosettimo, e decimosesto, ma fin dai tempi di Guido aretino, cioè fin dal principio del secolo undecimo. Persuaso in fine da queste verità avrebbe fatto riflessione, che per quanto fossero note e famigerate le teorie del temperamento; tuttavia gli accordatori di organi, di clavicembali, di spinette mai non si guidarono, e non si guidano nemmeno oggi, con i calcoli matematici, che non intendono, e non san leggere; ma sibbene con l' orecchio: e siccome le orecchie furono e sono le medesime tanto negli uomini, che precedettero il secolo decimottavo, quanto in coloro che han vissuto, e vivono dopo esso secolo: perciò come gli organi sono oggi accordati, e rendono dolci armonie, così lo furono prima del secolo decimottavo.

Rende ancora il sig. Reicha un' altra prova a dimostrare, che gli organi erano male accordati, dicendo: che dagli antichi, cioè prima del secolo decimottavo non si poteva terminare nemmeno una frase musicale con l' accordo perfetto minore, ossia con 3. min. e 5. *L' orgue... était alors si mal accordé.... qu' il ne leur était pas possible de terminer un morceau (ni même une phrase) avec l' accord parfait mineur*.

Risp. Se il sig. Reicha fosse altra persona, direi, ch' egli dormiva, che sognava, che scriveva da scherzo, e che egli mai non ha veduto la musica dei secoli che condanna. Altronde non so intendere a qual fine egli spacci falsità così madornali, che si smentiscono con prendere in mano qualsivoglia composizione antica. Finalmente, se egli a caso avesse voluto intendere, che gli antichi terminavano le composizioni di tono minore con la 3. magg. perchè è più gradevole all' orecchio, e rende l' idea più chiara e determinata del fine: questo, oltre che nulla ha che fare con l' accordatura dell' organo, è motivo che così chiudevansi anche i canti a pure voci, non poteva mai indicarsi con il *ni même une phrase*: ed in fine anche i compositori dopo il secolo decimottavo terminano nella stessa guisa le produzioni loro scritte in modo minore.

Chiude il sig. Reicha questo paragrafo con il seguente ultimo argomento a suo pro. *Pour pouvoir rendre les accords ci dessus mentionnés, exactement avec des voix, il eût fallu les faire entendre par des instrumens bien accordés (ce qui était impossible, eu égard à la grande imperfection des instrumens alors en usage) car jamais les chanteurs ne pourront rendre avec pureté un accord dissonant, s' ils ne l' ont bien dans l' oreille après l' avoir entendu mainte fois bien exécuté par les instrumens*.

Risp. Che gli strumenti antichi fossero imperfetti in paragon de' moderni nella for-

Nacque Giovanni di poveri genitori nella città di Palestrina nella campagna di Roma sul finir dell' estate dell' anno 1524.

Ebbe un fratello per nome Bernardino.

Si fermò in Roma a studiare la musica, forse come fanciullo di coro al servigio di alcuna basilica circa il 1540.

Studiò la composizione nella scuola aperta in Roma da Claudio Goudimel.

za, nella estensione, nella dolcezza delle voci, benchè di non pochi si potrebbe a buon diritto negare, tuttavia si passi. Che fossero imperfetti nella intonazione lo nego: e mi riporto al piacere immenso, che io tutte le età fino al secolo decimottavo le musiche strumentali han recato alle orecchie degli uditori similissime alle orecchie nostre: e come noi oggi siam disgustati da un' orchestra non bene accordata, così sarebbero restati disgustati i nostri padri. In conseguenza gli strumenti potevano eseguire, ed eseguivano esattamente ogni maniera di accordi e consonanti e dissonanti: ed i cantori potevan cantare, e cantavan di fatto e gli uni e gli altri. Osservi il sig. Reicha le opere del *Monteverde*, di *Marco da Gagliano*, di *Pomponio Nenna*, di *Giulio Cesare Bianchi*, di *Gio. Francesco Anerio*, di *Lorenzo Ratti*, di *Domenico Mazzocchi*, di *Agostino Agazzari*, del *P. Antonio Tomarozzi*, di *Domenico Bianchi*, di *Francesco Foggia*, ec. vi troverà egli ogni maniera d' intervalli, e di accordi: i cantori poi, ed i sonatori si pregiavano di eseguire con tanta esattezza e precisione siffatte composizioni, che resero insieme celebri nelle memorie della musica italiana le composizioni, i compositori, ed i proprii nomi. Inoltre osservi il sig. Reicha nell' *antica musica* di D. Niccola Vicentino quali composizioni, quali intervalli, e quali accordi fece egli eseguire in Roma anche prima del 1550. Osservi in Vincenzo Galilei come insegnavasi nelle scuole d' Italia nello stesso secolo decimosesto ai novelli cantori di piegar la voce più o meno a qualunque intervallo o grande o piccolo anche di tono maggiore, e minore, e di semitono maggiore, minore, e minimo per farne uso a seconda delle bisogne. Si provegga da ultimo di alcuna composizione scritta alla maniera nuova del Doni, giuniore, maniera molto usata in Roma nella prima metà del secolo decimosettimo, nel qual genere merita distinta menzione, *il dialogo per la festa della Purificazione di Maria Vergine posto in musica a cinque voci da Pietro della Valle* (il viaggiatore) *con varietà di cinque toni diversi, cioè Dorio, Frigio, Eolio, Lidio, ed Ippolidio, giusta la maniera nuova, o per dir meglio antichissima rinnuovata da Gio. Battista Doni; dedicato al P. Girolamo Rosini della congregazione dell' Oratorio*. Ed in siffatte composizioni ei si chiarirà interamente circa l' abilità dei cantori italiani de' secoli decimosesto, e decimosettimo; e come sapevano intonare accordi d' ogni maniera, ed intervalli i più astrusi, che abbia saputo inventare nei diversi generi con la finezza dell' orecchio greco la musica antica.

Contrasse in questo tempo matrimonio con una tal Lucrezia sua pari, che gli premorì.

Da questa ebbe quattro figliuoli, Silla, Ridolfo, ed Angelo, che similmente gli premorirono, ed Igino, che fu erede de' di lui averi.

Di anni 27. nel mese di Settembre del 1551. fu eletto maestro della cappella Giulia nella basilica vaticana, con il peso d' istruire i fanciulli di coro.

Di anni 30. nel 1554. fece imprimere il primo libro di messe a 4. e 5. voci, che dedicò al som. Pont. Giulio III. Li titoli delle messe sono a 4. vo. *Ecce sacerdos magnus*. — *O regem coeli*. — *Virtute magna*. — *Gabriel Archangelus*; ed a 5. vo. *Ad coenam Agni providi*.

Nel 1555. il lod. s Pont. Giulio III. volle, che Giovanni, lasciato il magistero della basilica vaticana, fosse aggregato nel collegio dei cappellani cantori della cappella apostolica. Giovanni rinunziò ai primi di Gennajo del 1555., e gli fu sostituito da quel Rev. capitolo nel magistero della cappella Giulia Giovanni Animuccia. Il dì 13. Gennajo 1555. fu il Pierluigi aggregato in qualità di basso, nell' anzidetto collegio dei cappellani cantori apostolici, senza esame.

Nell' anno stesso 1555. fece imprimere il primo libro di madrigali a 4. vo., e voleva dedicarlo al som. Pont. Marcello II; ma la sollecita morte di quel som. Pont. glie lo impedì, ed ei lo pubblicò senza dedica nei primi giorni del sommo pontificato di Paolo IV.

Dopo mesi 6. e giorni 19. da che serviva la cappella apostolica, cioè il dì 30. Luglio 1555. d' ordine espresso del som. Pont. Paolo IV. fu espulso dal collegio dei cappellani cantori apostolici, perchè era ammogliato; e gli fu dal Papa medesimo assegnata una tenue pensione, di cui godè fino alla morte.

Lo stesso som. Pont. Paolo IV. accordò a Giovanni in data dei 25. Settembre 1555. che, quantunque pensionato dalla cappella pontificia, potesse servire in qualità di maestro di cappella la proto basilica lateranense. Incominciò egli quivi ad esercitare il suo magistero il primo giorno di Ottobre del 1555., e vi continuò a servire fino ai primi di Febbrajo del 1561.

Essendo maestro del Laterano scrisse molte opere per servigio della

proto-basilica, che si sono per la maggior parte smarrite: vi si conservano però tuttora alcune composizioni inedite, e fra queste gl' *improperii*, e l' inno *Crux fidelis*, che Giovanni pose in musica nel 1560. de' quali volle copia per servigio della cappella apostolica il som. Pontefice Pio IV. nel 1561.

Nel 1560. Girolamo Scoto impresse nella 2. ediz. dei madrigali di Alessandro Striggio, il madrigale *Donna bella, e gentil*, del Pierluigi.

Nel mese di Febbrajo del 1561. rinunziò il magistero della proto-basilica lateranense, e per decreto del Rev.mo capitolo liberiano emanato il dì 1. Marzo 1561. fù eletto maestro della basilica liberiana, ossia di S. Maria Maggiore. Anche quivi ebbe il peso di insegnare ai fanciulli di coro. Lo stesso Rev.mo capitolo con decreto dei 2. Maggio 1562. gli conferì l' autorità di puntare, e penare le mancanze dei cantori della basilica, giusta la sua avvedutezza: tanto era specchiata la sua religiosità, e la giustizia. Servì la basilica liberiana per anni 10. ed un mese, dal primo dì di Marzo del 1561. fino alli 31. Marzo del 1571. Tutte le opere, che ei compose quivi per servigio particolare della basilica, tutte si sono smarrite.

Nel 1562. donò alla cappella apostolica la messa intitolata: *Ut, re, mi, fa, sol, la*. E due mottetti: *Beatus Laurentius*, ed *Estote fortes in bello*.

Nel 1563. fece imprimere il primo libro di mottetti a 4. vo., e lo dedicò al card. Ridolfo Pio di Carpi, decano del sagro collegio.

Terminato il S. concilio di Trento nell'anno 1563. il som. Pontefice Pio IV. creò una congregazione di otto cardinali, e con un moto-proprio dei 2. Agosto 1564. diede loro ampie facoltà, perchè invigilasser alla osservanza dei decreti emanati circa la riformazione, dal ridetto S. concilio. Fra gli altri decreti delle sessioni 22., e 24. si era ordinato dai padri, che gli Ordinarii si prendessero la cura, onde nelle musiche delle chiese non vi avesse più la detestabile mescolanza di lascivo e d' impuro nei temi, e nella misura, che recava immenso scandalo. Perciò i ridetti cardinali vollero, che ciò esattamente si osservasse nella cappella apostolica, ed anche nelle altre chiese di Roma. Quindi fu, che i due cardinali di essa congregazione Vitellozzo Vitellozzi, e S. Carlo Borromeo

a nome della congregazione medesima e dietro varii congressi tenuti dal dì 10. Gennajo 1565. con i cappellani cantori apostolici, commisero al Pierluigi di scrivere alcuna messa di stile veramente sodo, ed ecclesiastico, in cui non sol non vi avesse la mescolanza accennata di lascivo, e d'impuro riprovata dal S. concilio, ma eziandio vi si intendessero limpidamente le parole ed i sensi di ciò che si cantava, a fronte della risuonanza delle armonie, e della vincolazione degli artifizi formante il carattere della musica attuale. E ciò a patto, che, se egli riuscisse nell' impresa, si serberebbe nelle chiese la musica, altrimenti sarebbe essa sbandita perpetuamente come indegna del luogo santo, e della casa di orazione.

Per obbedire a sì alto e difficile comando, da cui dipendeva la sorte della musica ecclesiastica, scrisse Giovanni tre messe, le quali furono provate nel palazzo dell' E.^{mo} Vitellozzi il dì 28. Aprile 1565. dai cappellani cantori apostolici, presente il Pierluigi, e presenti tutti gli EE. cardinali della menzionata congregazione. Riuscirono le prime due messe graditissime. La terza però fu riconosciuta superiore di gran lunga alle altre, perchè adempiva costantemente, ed esattamente quanto si era inteso di comandare. Onde per essa gli otto EE. cardinali decretarono di unanime consenso, che la musica non doveva togliersi dalle chiese: ma che dovesse sempre pe' futuri tempi modellarsi a siffatto prototipo del Pierluigi.

La prima di queste tre messe trovasi impressa fra le postume con il titolo: *Illumina oculos meos*. La seconda conservasi inedita nel nostro archivio. La terza fu eseguita la prima volta nella cappella di Sisto al Vaticano il dì 19. di Giugno 1565. nella cappella straordinaria di ringraziamento al Signore per le generose offerte umiliate alla S. Sede dalla nazione svizzera cattolica; e fu encomiata sommamente da tutto il sagro collegio, e massime dal som. Pontefice Pio IV. che ratificò l'anzidetta risoluzione dei cardinali a favore della musica nelle chiese. Questa terza messa fu in seguito denominata dal Pierluigi stesso di *Papa Marcello.*

Nel settembre del 1565. il lodato som. Pontefice Pio IV. volendo compensare il Pierluigi della sua bell' opera; e volendolo insieme legare viemaggiormente alla sua cappella apostolica, creò il posto di com-

positore e glie lo conferì; e di più assegnògli scudi tre e bai. tredici mensili, i quali uniti agli scudi cinque, e bai. ottantasette, che già godeva Giovanni come cappellano cantore licenziato, formano in tutto scudi nove mensili. Fu il Pierluigi dal primo dì di Ottobre 1565. finchè visse compositore della cappella apostolica.

Nel 1566. il cardinal Francesco Pacecco, protettore dei regni di Spagna presso la S. Sede, dimandò al Pierluigi la messa onde fu salva la musica ecclesiastica (la terza messa), per inviarla in dono al Re Filippo II. Giovanni con il consiglio del card. Vitellozzi dedicò al nominato Filippo II. un volume intero di messe, in cui inserì l' indicata messa, denominandola avvedutamente di *Papa Marcello*, e falcidiandola del secondo *Agnus Dei*. Questo è il libro secondo di messe a 4. 5. 6. voci fatto imprimere da Giovanni nel 1567. Le messe sono: a 4. voci: *De B. Virgine.—Inviolata.—Sine nomine.—Ad fugam*. A 5. voci: *Aspice Domine.— Salvum me fac*. A 6. voci *Papae Marcelli*.

Nell' anno 1568. Vincenzo Galilei fece imprimere nel Fronimo cinque madrigali del Pierluigi, intavolati per il liuto, e sono: *Vestiva i colli.—Così le chiome mie.—Io son ferito; ahi lasso!—Se ben non veggon gli occhi*. Ammirando il Galilei sopra gli altri tre, le fine e non più vedute od immaginate bellezze del madrigale: *Io son ferito*, denominò il Pierluigi *grande imitatore della natura*. Ed a buon diritto quel filosofo musico tributò siffatto elogio a Giovanni; poichè fu egli il primo, che dopo il risorgimento della musica parlò e dipinse co' suoni, introducendo nelle sue composizioni l'esatta imitazione della natura, ossia delle parole e de' sensi, che per essa vestiva.

Circa il 1560. fu dichiarato maestro de' concerti di corte dal card. Ippolito giuniore d' Este de' Duchi di Ferrara. E dal 1568. in poi gli prestò un servigio più stretto. In data dei 7. Maggio 1569. gli dedicò il libro primo dei mottetti a 5. 6. 7. voci.

Nel 1570. dedicò a Filippo II. il terzo libro di messe a 4. 5. 6. voci: e sono: a 4. vo. *Spem in alium. — Primi toni. — Brevis. — De feria*. — A 5. vo. *L'Homme Armé. — Repleatur os meum*. — A 6. vo. *De Beata Virgine. — Ut, re, mi, fa, sol, la*. Questo è il secondo, ed ultimo volume di composizioni, che Giovanni dedicò a Filippo II.

Onde s' inganna a partito il P. Brancaccino, dicendo, che gli dedicò quasi tutte le sue produzioni (652).

Giovanni Animuccia, successore del Pierluigi nel magistero della basilica vaticana, morì sul finire del mese di Marzo del 1571. Il Revmo capitolo, e l' Emo arciprete Alessandro Farnese tosto invitarono Giovanni Pierluigi a riassumervi il servigio. Rinunziò egli pertanto la basilica liberiana, e dal primo dì di Aprile 1571. fu per la seconda volta al ruolo della basilica vaticana, fino alla sua morte. Debbesi credere, che Giovanni facesse imprimere la maggior parte delle composizioni, che scrisse per la basilica: tuttavia alcune ne rimangono ancora inedite in quell' archivio.

In seguito dell' accennata morte di Giovanni Animuccia il patriarca S. Filippo Neri elesse il Pierluigi maestro del suo oratorio: e questi si pose interamente sotto la disciplina del santo. Scrisse varie opere per servigio dell' oratorio, alcune delle quali furono fatte imprimere in diverse collezioni dal Verovio, e dal P. Soto: altre furono pubblicate dal Pierluigi stesso nel lib. primo de' suoi madrigali a 5. vo. ed altre rimangono tuttora inedite nell' archivio dei PP. di S. Maria in Vallicella.

Insegnò la musica ai tre suoi figli Angelo, Ridolfo, e Silla, ad Annibale Stabile, a D. Andrea Dragoni, a D. Adriano Ciprari, e a D. Giovanni Guidetti. Si unì poi a Giovanni Maria Nanini nella scuola pubblica, che quegli aprì in Roma, e v' istruì nella parte filosofica gli scolari già maturi nell' arte. Da questa scuola è derivato tutto il bello, il grandioso, il sentimentato della scuola romana, madre e maestra di tutte le altre scuole.

Nell' anno 1571. donò alla cappella apostolica due messe senza ti-

(652) *Magistri Fr. Dominici Mariae de Brancaccinis Florentini. De jure doctoratus libri quatuor*. Romae. Tinassi 1689. lib. 3. cap. 16. *de musica* num. 15. pag. 329. *Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus .... Philippo praeterea regi catholico summa in veneratione fuit, quare privilegiis et gratiis ab eo quamplurimis mansit insignitus, cui deinde tantae in obsequium beneficentiae, suas fere omnes musicas lucubrationes ex animo dicavit*. Per menzogne tante e tanto favolose merita propriamente il Brancaccini di essere sdottorato.

tolo: ma che possono denominarsi per i temi che presentano, *O magnum mysterium*, a 5. voci, e *Veni Creator Spiritus* a 6. voci la quale è tuttora inedita:

Nell' anno 1572. dedicò al soprallodato card. Ippolito giuniore d' Este de' Duchi di Ferrara il secondo libro di mottetti a 5. 6. 8; voci e v' inserì cinque mottetti dei tre suoi figli Angelo, Silla, e Ridolfo.

Sul bel principio dell' anno 1575. dedicò ad Alfonso II. duca di Ferrara il terzo libro di mottetti a 5. 6. 8. vo.

Nell' anno ridetto 1575. anno del giubileo, venne a Roma il comune di Palestrina, ed il Pierluigi diresse tre cori di musica, che nel solenne ingresso accompagnavano la divota processione.

Il som. Pont. Gregorio XIII. adesivamente alla riforma già eseguita dal suo predecessore S. Pio V. del breviario, e messale romano, ordinò nel 1576. al Pierluigi di correggere, emendare, e restituire alla purità antica il canto ecclesiastico, o gregoriano per uso di tutte le chiese. Compartì egli questo lavoro con Giovanni Guidetti suo discepolo. Rivide, e corresse le quattro opere, che il nominato Guidetti ultimò, cioè il *direttorio del coro, il canto del Passio, della intera offiziatura della settimana santa, e dei prefazi*. Egli Giovanni dietro immense fatiche lasciò alla sua morte corretto, e non interamente, il solo Graduale detto, *De Tempore.*

Il medesimo som. Pontefice Gregorio XIII. nella bolla del 1. Agosto 1578. ordinò, che fosse aumentata la paga, che il Pierluigi aveva come maestro della cappella Giulia nella basilica vaticana: ed in luogo di scudi otto, e baj. 33. gli assegnò scudi quindici mensili.

Sentì con immenso dolore la perdita della sua consorte Lucrezia, morta il dì 21. di Luglio 1580.

Si rincorò ne' suoi studi per le altissime lodi, che gli tributò Rinaldo de Mel, giuuto in Roma da Lisbona sul finire dell'anno 1580.

Il principe Giacomo Buoncompagni nipote del som. Pontefice Gregorio XIII. lo elesse direttore de' suoi concerti di camera. Ed ei gli dedicò in data dei 10. Gennajo 1581. il primo libro di madrigali a 5. voci e sul finire dell'anno stesso 1581. il secondo libro di mottetti a 4.voci.

Nel 1582. dedicò al som. Pont. Gregorio XIII. il libro quarto delle messe a 4. 5. vo. con i titoli *Prima — seconda — terza*. —

Quarta, a 4. voci — A 5. voci *Prima*. — *Seconda*. — *Terza*. Vuolsi notare, che la messa terza a 5. vo. è la stessa messa: *O magnum mysterium* donata già dallo stesso Pierluigi senza titolo alla cappella apostolica nell' anno 1571. sotto il pontificato di S. Pio V.

Nel 1584. dedicò al medesimo som. Pont. Gregorio XIII. il libro quarto di mottetti a 5. vo. tratti dal cantico de' cantici di Salomone, e composti di uno stile veramente nuovo.

Nell' anno stesso 1584. dedicò al cardinale Andrea Battori nipote di Stefano re di Polonia il quinto libro di mottetti a 5. voci.

Sul bel principio dell' anno 1585. donò alla cappella apostolica tre messe a 6. voci con i titoli: *Viri Galilaei*. — *Dum complerentur*. — *Te Deum laudamus*; le quali furono impresse dopo la sua morte.

Francesco Landoni in data dei 16. Aprile 1585. nominò ad Ottaviano Scotti cavalier di S. Stefano una collezione di madrigali a 5. vo. con il titolo: *Spoglia amorosa*. E quivi inserì li due madrigali: *Vestiva i colli*. — *Così le chiome mie*, di Giovanni Pierluigi, già intavolati per il liuto dal Galilei, ma inediti quanto alla nota musicale.

Dedicò al som. Pont. Sisto V. nel mese di Maggio 1585. la messa, ed il mottetto: *Tu es Pastor ovium* a 5. voci, per servigio della cappella apostolica.

Nel mese di Giugno dell' anno stesso 1585. Alessandro Gardano, e l' erede di Girolamo Scoto pubblicarono la collezione di madrigali a 5. voci intitolata: *Dolci affetti*; e vi inserirono il madrigale di Giovanni Pierluigi *O bella Ninfa mia*!

Donò alla cappella apostolica nell' Agosto del 1585. la messa, ed il mottetto: *Assumpta est Maria in coelum* a 6. voci.

Giovanni Becci canonico di Fiesole dedicò in data dei 30. Novembre 1585. a Leonora Cibo, dimorante nel monastero delle murate di Firenze la messa: *Confitebor* ad 8. voci in due cori di Giovanni Pierluigi.

Sul bel principio dell' anno 1586. donò alla cappella apostolica tre messe, e sono: *Salve Regina* a 5. voci. *O sacrum convivium* a 5. voci. *Ecce ego Ioannes* a 6. voci.

Dedicò con la data dei 26. Marzo 1586. a Giulio Cesare Colonna principe di Palestrina, il secondo libro di madrigali a 4. voci.

Nell' anno anzidetto 1586. il Verovio nel *Diletto spirituale*; Cesare Corradi negli *Amorosi ardori*; Giacomo Vincenzi nei *Floridi virtuosi d'Italia*; Gio. Battista Zuccarini nei *Sonetti* posti in musica da diversi compositori nell' occasione delle nozze fra il gran duca di Toscana Francesco I. e Bianca Cappello, fecero stampare alcune produzioni del Pierluigi.

Dalli 16. di Maggio del 1585. fino al dì 1. Settembre del corrente anno 1586. patì Giovanni con invitta pazienza e rassegnazione nel fondo del suo cuore la più cruda afflizione, che sappiasi immaginare. Perciocchè volendo il sommo Pontefice Sisto V., che mai più non fosse maestro della cappella apostolica un personaggio distinto, e costituito in ecclesiastica dignità, ma sibbbene un individuo della professione, si pretese da Monsignor Antonio Boccapadule, commissionato del Papa sopra questo affare, di far credere al nostro collegio, che ciò fosse ad istanza del Pierluigi: ond' egli, senza poter palesare la sua innocenza, siccome richiedevano di fare degni rispetti, dovette sorbirsi, quasi superbo e fastosamente colpevole, tutto ciò, che portaron seco le dispute nate per tale intrigo: e non fu ei libero da siffatta tribolazione, fintantochè il lodato sommo Pontefice Sisto V. con bolla del giorno anzidetto 1. Settembre 1586. conferì in perpetuo il magistero della cappella apostolica ad un cappellano cantore pro tempore della medesima da eleggersi dal capitolo. Ed il Pierluigi restò confermato nel suo posto di compositore.

Nel mese di Febbrajo del 1587. donò alla cappella apostolica la prima lamentazione del secondo mattutino delle tenebre.

Dedicò al sommo Pontefice Sisto V. nel 1588. il libro primo di lamentazioni a 4. voci (è l' unico volume di lamentazioni stampato).

Nell' anno stesso 1588. Antonio Barrè stampò alcuni mottetti del Pierluigi nella collezione intitolata: *Liber primus musarum.*

Nominò al sommo Pontefice Sisto V. in data dei 16. Aprile 1589. l' opera degl' inni della chiesa romana, posti in musica a 4. voci. La musica di quest' inni per consiglio di Antonio Maria Abbatini fu adattata agl' inni corretti del sommo Pontefice Urbano VIII, e fatti imprimere in Anversa per il Moretti nel 1644.

Dedicò sotto il dì 1. Giugno del 1590. il quinto libro di messe a Guglielmo V. Duca di Baviera, cui già anticipatamente aveva inviato altre sue composizioni delle quali non si ha contezza. Le messe sono: a 4. voci; *Aeterna, Christi munera.—Iam Christus astra ascenderat.—Panis quem ego dabo.— Iste confessor.* A 5. voci; *Nigra sum. Sicut lilium inter spinas.* A 6. voci; *Nasce la gioja mia.—Sine nomine.*

Non sì tosto passò agli eterni riposi il sommo Pontefice Sisto V. sul cader di Agosto del 1590., che Giovanni commise a Giacomo Tornerio la terza edizione del primo libro di messe, e vi aggiunse la messa di *Requiem* per i defonti a 5. voci, e la messa *Sine nomine* a 6. voci. La edizione fu ultimata sul bel principio del 1591.

Dedicò nell'anno stesso 1591. al sommo Pontefice Gregorio XIV. per servigio della cappella apostolica sette mottetti a 6. voci. Otto mottetti ad 8. voci. La seguenza, o ritmo, *Stabat mater*; ed il cantico *Magnificat* ancor essi ad 8. voci.

Il lodato sommo Pontefice Gregorio XIV. accrebbe la provvisione, che il Pierluigi aveva come compositore della cappella apostolica; e la portò a scudi ventiquattro mensili.

Il Pierluigi di nuovo per gratitudine dedicò tosto nell'anno stesso 1591. al lodato sommo Pontefice Gregorio XIV. il libro di *Magnificat* a 4. voci.

Nel 1592. fu stampata una collezione di salmi dedicata al merito del Pierluigi.

In quest' anno 1592. fu assalito da una gravissima infermità, da cui si riebbe felicemente; ma ben presentì la sollecita partenza, che gli sovrastava dal tempo alla sua eternità.

Dedicò sotto il dì 1. di Agosto del 1593. al Rmo P. Antonio abbate di Baume nella Franca Contea in due parti, o libri, gli offertorii di tutto l'anno a 5. voci.

Nell'Ottobre dell'anno stesso 1593. fece imprimere due libri di litanie della B. Vergine Maria, dedicati alla medesima regina del cielo.

Nel mese di Novembre del ridetto anno 1593. il card. Pietro Aldobrandini elesse il Pierluigi maestro de' suoi concerti di camera con pingue stipendio.

Giovanni dedicò sotto il dì 1. di Decembre 1593. il libro sesto di messe al menzionato cardinale Pietro Aldobrandini. Le messe sono: a 4: vo. *Dies sanctificatus*.— *In te, Domine, speravi*.— *Sine nomine*. *Quam pulchra es*.— A 5. vo. *Dilexi quoniam*. In una seconda edizione postuma di questo sesto libro vi è aggiunta la messa: *Ave Maria* a 6. voci tratta dagli originali del Pierluigi.

Era stato Giovanni molto ben affetto al cardinal Ferdinando de' Medici, mentre dimorava in Roma; e dappoi che Ferdinando succedette a Francesco nel governo del gran ducato di Toscana, avevagli inviate varie composizioni, che non sono note, e ne aveva ricevuti vistosi regali. Per fargli pertanto cosa viemaggiormente gradita dedicò in data del primo dì dell'anno 1594. alla gran duchessa Cristina di Lorena, moglie del lodato Ferdinando, il libro secondo di madrigali spirituali a 5. voci.

Appena pubblicato il libro de'madrigali. ordinò l'edizione del libro settimo di messe. Fu però tosto attaccato da pleurisia.

Si pose in letto il dì 26. Gennajo 1594. Il dì 28. ricevè il sagramento della penitenza. Il dì 29; la SS. comunione. Il dì 31. la estrema unzione. In detto giorno chiamò a se Igino unico suo figlio superstite, e gli ordinò espressamente, che facesse imprimere per gloria di Dio, tutte le composizioni inedite, che gli lasciava ne' suoi originali. Circa l'alba del dì 2. Febbrajo 1594. mercoledì, festa della Purificazione di Maria sempre vergine, madre di Dio, assistito dal S. patriarca Filippo Neri spirò in pace l' anima sua benedetta.

La sera dello stesso giorno 2. Febbrajo 1594. fu trasportato il suo cadavere dal ginnasio della cappella Giulia, ove aveva abitato il Pierluigi, alla basilica vaticana associato da due confraternite, da varii sacerdoti, e dal parroco: dopo il cadavere seguiva il collegio dei cappellani cantori apostolici: quindi venivano tutti i compositori, cantori, e suonatori di Roma; ed in fine una moltitudine di persone d'ogni ceto, che piangendo la perdita di tant' uomo, rendevano questo nuovo tributo al nuovo incomparabile genio della più bella fra le arti belle.

Fu sepolto nella menzionata basilica vaticana con l' iscrizione *Ioannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps*: e precisamente

nella sepoltura della cappella, poi demolita, de' SS. Simone e Giuda. Nel 1606. furono le sue ossa, confuse con quelle degli altri scheletri, trasportate nella sepoltura avanti l' altare moderno dei menzionati SS. Apostoli Simone, e Giuda, ove tuttora riposano in pace.

La mattina dei 9. Febbrajo 1594. Il som. Pont. Clemente VIII. richiese ai nostri cappellani cantori, chi avesse ereditato gli originali del Pierluigi: ed essendogli stato da essi risposto, che avevagli ereditati il di lui figlio Igino, disse il Papa, che voleva ordinare una edizione completa tanto delle opere già impresse quanto delle inedite di Giovanni.

OPERE POSTUME

Igino Pierluigi in data del dì 1. Marzo 1594. dedicò al Som. Pont. Clemente VIII. il libro settimo di messe, la cui edizione era stata già incominciata d' ordine di Giovanni. E sono: a 4. voci *Ave Maria. Sanctorum meritis. — Emendemus. —* A 5. voci: *Sacerdos, et Pontifex. — Tu es Pastor ovium.*

Igino Pierluigi, sentendo, che il Papa era seco disgustato per alcuna cosa riportatagli a suo carico, e che in conseguenza non avrebbe forse fatta più eseguire la edizione completa delle opere di suo padre, vendè ad uno stampatore per scudi due mille cento cinque il *Graduale de Tempore* corretto già da Giovanni d' ordine di Gregorio XIII. Si conobbe quindi, che il libro non era interamente corretto, e per decisione della S. Rota sotto il dì 2. Giugno 1599. *coram Mellino* si rescisse il contratto: Igino fu obbligato a rendere il danaro: ed il MS. di Giovanni è perduto.

Igino Pierluigi vendè gli originali di messe, mottetti, e quant'altro aveva lasciato d' inedito suo padre Giovanni a Tiberio de Argentis, e ad Andrea de Agnetis, veneziani.

Tiberio de Argentis dedicò in data dei 20. Aprile 1598. al P. Silvio Majoli l' ottavo libro di messe. E sono: a 4. vo. *Quem dicunt homines. Dum esset summus Pontifex.*—A 5. vo. *O admirabile commercium. Memor esto.*—A 6. vo. *Dum complerentur. — Sacerdotes Domini.*

Tiberio de Argentis dedicò in data dei 20. Febbrajo 1599. al P.

Giovanni Cisano il libro nono di messe. E sono: a 4. vo. *Ave regina coelorum.* — *Veni sponsa Christi.* — A 5. vo. *Vestiva i colli.* — *Sine nomine.* — A 6. vo. *In te Domine speravi.* — *Te Deum laudamus.*

Andrea de Agnetis dedicò in data dei 10. Marzo 1600. il libro decimo di messe al P. Vincenzo Sandrinela. E sono: a 4. voci: *In illo tempore.* — *Già fu chi m' ebbe cara.* — A 5. vo. *Petra sancta.* — *O virgo simul, et mater.* — A 6. voci: *Quinti toni.* -- *Illumina oculos meos.*

Tiberio de Argentis dedicò in data dei 10. Novembre 1600. il libro undecimo di messe al P. Daniele Rosa. E sono: a 4. voci; *Descendit Angelus.* — A 5. vo. *Regina coeli.* — *Quando lieta sperai.* — A 6. vo. *Octavi toni.* — *Alma redemptoris mater.*

Tiberio de Argentis dedicò in data del dì 1. di. Aprile 1601. il libro duodecimo di messe al P. Gio. Battista Bordoni. E sono: a 4. vo. *Regina coeli.* — *O Rex gloriae.* — A 5. vo. *Ascendo ad patrem meum.* — *Qual' è il più grande amor.* — A 6. vo. *Tu es Petrus.* — *Viri Galilaei.*

Tiberio de Argentis dedicò in data dei 20. Aprile 1601. al P. Girolamo Zino un libro di messe ad 8. voci. E sono: *Laudate Dominum omnes gentes.* — *Hodie Christus natus est.* — *Fratres ego enim accepi a Domino.* — *Confitebor tibi, Domine.*

Fabio Costantini fece imprimere nel 1614. una collezione di mottetti ad 8. voci; e v' inserì quattro mottetti inediti del Pierluigi: *Sub tuum praesidium.* — *Fratres ego enim accepi.* — *Caro mea.* — *Hic est panis.*

OPERE INEDITE

Nell' archivio della cappella apostolica si conservano le seguenti composizioni inedite del Pierluigi. Tre messe a 4. voci. *Lauda Syon.* — *Pater noster.* — *Iesu nostra redemptio.* Quattro messe a 5. vo. *Beatus Laurentius.* — *Panem nostrum.* — *Salve regina.* — *O sacrum convivium* Tre messe a 6. vo. *Ecce ego Ioannes.* — *Veni Creator Spiritus*; e la seconda delle tre messe, ch' ei compose per sostenere la musica ecclesiastica. Due mottetti a 5. vo. *Tu es Pastor ovium.* — *Quodcumque*

ligaveris. Dieci mottetti a 6. voci: *Assumpta est.* — *Quae est ista. Estote fortes in bello.* — *Cum autem esset Stephanus.* — *Positis autem genibus.* — *Hic est beatissimus.* — *Hic est discipulus ille.* — *Responsum accepit Simeon.* — *Cum inducerent.* — *Tradent enim vos.* otto mottetti ad 8. voci. *Surrexit Pastor bonus.* — *Etenim Pascha nostrum.* — *Iesus junxit se.* — *Et increpavit eos.* — *Spiritus Sanctus.* — *Hodie gloriosa.* — *Regina mundi.* — *Et ambulabunt.* Il cantico *Magnificat* ad 8. voci, L'inno *Stabat Mater* ad otto voci: La prima *lamentazione* del secondo mattutino delle tenebre a 4. voci con il *Hierusalem* a 5. voci. Il responsorio *Libera me Domine*, a 4. voci per i defonti.

Nell' archivio della basilica vaticana si conservano le seguenti composizioni inedite. Un *Tantum ergo* a 4. voci. Otto mottetti ad 8. voci. *Ave mundi spes Maria.* — *Beata es virgo Maria.* — *Ave Maria.* — *O quam suavis est Domine.* — *Disciplinam et sapientiam.* — *O bone Iesu.* — *O Domine Iesu Christe.* — *Expurgate vetus fermentum.* Tre salmi ad 8. voci: *Nunc dimittis.* — *Omnes gentes.* — *Laudate Dominum de coelis.* Il *Pater noster*, e l' *Ave Maria* ad 8. voci. La *Salve Regina*, l' *Alma Redemptoris Mater*, e tre diverse *Regina coeli* ad 8. voci. Otto mute di litanie; cioè: tre mute di litanie del Signore ad 8. voci: due della SS. Eucaristia, ad 8. vo. e tre mute della B. Vergine Maria, due ad 8. una a 6. vo. Sette mottetti a 12. voci in tre cori: *Beati omnes.* — *Domine quis habitabit.* — *Iubilate Deo.* — *Laudate nomen eius.* — *Ad te levavi.* — *O quam bonus.* — *Salve Regina.* Undici esercizii a 4. voci acute sopra la scala musicale i quali si trovano anche nella biblioteca della Ec.^{ma} casa Corsini alla Lungara.

Nell'archivio della proto-basilica lateranense si conservano le seguenti composizioni inedite. L'inno *Crux fidelis* ad 8. voci. — *Pueri hebraeorum.* — *Gloria laus* — *Ingrediente Domino* a 4, voci. Un libro di *Lamentazioni* a 4. voci. Un libro di *Magnificat* a 5. voci. Il *Libera me, Domine*, per i defonti a 4. voci. Le copie di queste composizioni trovansi eziandio nella biblioteca dell' Ec.^{ma} casa Corsini.

Nell' archivio de' PP. dell' oratorio in S. Maria in Vallicella si conservano le seguenti composizioni inedite. Una *Salve Regina* a 6. voci. Quattro mottetti ad 8, voci: *O pretiosum.* — *O admirabile.* — *Viden-*

tes stellam.—Beata es virgo Maria.—Tre mottetti a 12. voci in tre cori: *Laudate Dominum in timpanis.—Ecce nunc benedicite.—Nunc dimittis.*

Nella biblioteca del collegio romano dei PP. della Compagnia di Gesù si conservano le seguenti composizioni inedite. L' inno: *Audi benigne Conditor* a 4. voci. L' inno *Te lucis ante terminum*. L' *In manus tuas*: il *Sub umbra*: il *Nunc dimittis*: il *Salva nos*: e l'antifona *Regina coeli* a 4. voci per la compieta. Otto mottetti a 4. voci pari. *Ascendens Christus.—Domine secundum actum meum.—Ne recorderis.—Ecce nunc.—Deus, qui animae.—Innocentes.—Princeps gloriosissime.—Gaude Barbara.* Le antifone *Regina coeli*, ed *Alma Redemptoris Mater* a 4. voci. Il salmo *Venite exultemus Domino* a 5. voci. Nove mottetti ad 8. voci. *Tria sunt munera.—Fili non te frangant labores.—Ecce venit.—Haec dies.—Lauda Syon.—Victimae Paschali.* Altro *Victimae Paschali.—Veni Sancte Spiritus.—Ave Regina coelorum*. Tre composizioni a 12. voci in tre cori. *O gloriosa Domina.—Stabat Mater dolorosa.—Miserere mei Deus*.

Nella biblioteca vaticana al fine dei codici otthoboniani si conservano le seguenti composizioni inedite. Cinque inni a 4. voci: *Immense coeli conditor.—Telluris ingens Conditor.—Coeli Deus sanctissime. Magnae Deus potentiae.—Plasmator hominis Deus.* Tre messe, cioè: *in duplicibus majoribus*, ed *in duplicibus minoribus* a 4. voci; e *Tu es Petrus* a 6. voci. Un libro di *lamentazioni* a 5. 6. voci.

Capitolo XII.

Si ripropone l'elogio di perfezionatore dell' arte, e della scienza musicale tributato al Pierluigi in più luoghi di queste memorie. A dimostrare completamente la verità di tale encomio dovuto ai suoi talenti singolarissimi si dà un cenno storico del risorgimento della musica armonica, e dei progressi della medesima dal secolo X. fino alla metà del secolo XIV. Si scioglie il dubbio, del perchè fino alla metà del ridetto secolo XIV. non si trovino nomi di compositori, non composizioni armoniche. Si dividono in quattro epoche i compositori, che fiorirono dalla seconda metà di esso secolo XIV. fino alla metà del secolo XVI. si citano i nomi dei più famosi; e si descrive la loro foggia imperfettissima di comporre. Il Pierluigi dal 1554. al 1594. con dieci maniere differenti, ossia con dieci diversi stili, che si precisano, ridusse a perfezione l' arte, e la scienza musicale. I suoi coetanei, e discepoli gli restarono nella carriera assai da lungi; ed appena ei cessò di vivere mortalmente, abbandonarono quasi del tutto il genere di musica da esso perfezionato: si applicarono alla nuova maniera, che andavasi formando per il teatro, la introdussero nelle chiese, e crearono il genere organico che in brev' ora divenne comune. In memoria poi della perfezione, cui il Pierluigi aveva innalzata la musica nel genere osservato, tutte le composizioni a sole voci furono dalla grata posterità per consenso universale de' musici d' ogni nazione antonomasticamente denominate musica alla palestrina.

Se il primo e principal tributo di laude da me reso doverosamente in più luoghi di queste memorie ai talenti singolari del Pierluigi è stato di perfezionatore dell' arte, e della scienza musicale, non posso a patto alcuno dispensarmi (e fia pregio dell' opera) di segnare i voli, onde quest' aquila vigorosa distaccossi da tutti i suoi predecessori, e contemporanei, innalzandosi sopra i medesimi; e di indicare la vetta di quel monte eccelso inaccessibile ove fermò il volo, e fissò il suo nido per

contemplare di quinci più distintamente la natura, imitarne adequatamente i prodotti con uno stile del tutto nuovo, e servire di fiaccola, anzi di vivo sole a tutti coloro che in quest'arte, regina del cuore umano, si sarebbero studiati non solo nel genere ecclesiastico, ma in ogni maniera di musica, distinguersi dalla turba del volgo dei compositori quai figli veri, e non suppositizii della natura.

Conosco la difficoltà dell' assunto, e la tenuità delle mie forze. Gli scrittori della storia musicale han tutti superficialmente trascorso ciò che mi avrebbe potuto giovare nell' ardua impresa: lo stato della musica armonica ne' bassi secoli: l' interesse delle più antiche regole di contrappunto, che ci rimangono: i progressi dell' arte, mentre dipendeva dal puro valor dei cantori: gli avanzamenti di lei, quando divenne oggetto dello studio dei compositori. Tutti quanti sono han rotto, anzi che nò, col fendente il nodo gordiano, avvedendosi che lo scioglierlo era lavoro azzardoso (653). Io tuttavia scorto, siccome confido dal divino ajuto che imploro, mi studierò d' indicar quanto basti, perchè il lettore si formi la giusta idea delle difficili vie per cui fu straziata la musica fino al Pierluigi, e della facil maniera, onde quest' uomo senza pari la ristorò, la rivestì, l' abbellì, la guidò per mano fino alle più alte cime della perfezione. La cronologìa mi servirà di scorta, e di luce per accennare i passi con la maggior sicurezza.

Senza entrar punto nella spinosa inutile controversia, se gli antichi conoscessero o nò l' arte del contrappunto (dalla qual ricerca il cielo propizio mi liberi): è certo pur tuttavia, e non si controverte da alcuno, che l'armonìa fu nota in tutte le età: e leggesi definita dai greci, e dai romani uniformemente: il prodotto di suoni contemporanei gravi, ed acuti: *Discordia vocum concors: Concordia discors*; così Cicerone (de re-

(653) Non intendo con siffatta espressione di criticare veruno storico di musica. Solo ho voluto significare, che nelle storie più famigerate dell' Angelini Buontempi, del Marpurg, del Burney, del P. Abb. Gerbert, del P. Martini, dell' Eximeno, del Cont. Orloff, o non si trovano gl' indicati articoli, sia perchè i ridetti autori non gli han curati, sia perchè non son giunti tant' oltre; o vi si trattano con una certa tal quale superficialità e leggerezza insufficientissima ad appagare la giusta curiosità di un lettore artista.

pub.) *Ut in cantu ac vocibus ex dissimillimarum vocum moderatione concors efficitur et congruens: sic ex summis, et mediis, et infimis interiectis ordinibus, ut sonis, moderatam ratione civitatem, consensu dissimillimorum concinere, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam*. E nelle Tusculane: *Harmoniam autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit plures*. Così Macrobio: *Fit concentus ex dissonis*: così Seneca; *Doces me, quomodo inter se acutae, et graves voces consonent; quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia*; così Plinio il giovane, così Aristotele, così Platone, ec.

È certo eziandio, che l'arpa suonavasi con ambe le mani fin dai tempi di Davide, e di Sesostri, come può vedersi nella figura trovata nelle riune di Diopoli presso il Burney. Che con le tibie doppie suonavansi diverse melodie. Che anche con differenti strumenti si eseguiva la mescolanza stessa: *Sonante mistum tibiis carmen lyra; hac Dorium, illis Barbarum* (Oraz. Epod. 9.). Che le note del canto erano costantemente diverse dalle note del suono, come consta da tanti frammenti di musica antica. Che per testimonianza di Platone sovente nel tempo che un cantore impiegava in sostenere una nota, vi aveva chi molte eseguivane contemporaneamente. E che gli organi idraulici sonati maestrevolmente rendevano dolce armonia di suoni gravi, medii, ed acuti.

Di più è certo, che negli spettacoli pubblici per sollazzo del popolo; nelle armate per eccitamento alla pugna; nelle corti per privato divertimento de' Sovrani vi sono sempre stati in ogni età più o manco molti sonatori di varii e differenti strumenti.

È certo inoltre, che tanto la prosodia greca, quanto la latina misurava nel canto il ritmo, o la misura. E siccome tutti i piedi semplici si riducono a tre; così tutti i canti degli antichi seguivano o la misura dupla, o la tripla, o la quadrupla.

È certo finalmente, che il canto ecclesiastico nella chiesa romana, fatto pubblico il culto nel pontificato di S. Silvestro, fu melodico, di puro genere diatonico; e misurato ancor esso dalla quantità delle sillabe. Perdutasi quindi per la invasione de' barbari la precisione delle lunghe

e delle brevi nell' idioma latino, si perdè anche la misura tanto nei canti prosaici, quanto nei metrici, e ne' ritmici: rimase però il ritmo nelle *neume*; e fu in libertà dell' esecutore di scegliere in esse quella misura, che gli fosse stata in grado, ed anche di adoperarvi successivamente due o più differenti battute (Guido Aretino).

Poste queste generali verità, passiamo alla serie cronologica delle notizie precise e particolari dell' arte armonica.

Per relazione di molti scrittori fin dai tempi di S. Vitaliano Papa, cioè fin dal secolo VII. v' ebbero nella nostra cappella apostolica al servigio dei sommi Pontefici i fanciulli di coro, detti *Sinfoniaci*, i quali convivevano nel *Parvisio* (V. gli Ordini Rom. presso Mabillon mus. Ital.) sotto la cura del primicerio, ed erano istruiti nel canto, e nelle lettere. Questo coro d' uomini insieme e di fanciulli si rese famosissimo in tutta Europa per l' armonia introdotta nel canto delle sagre funzioni, armonia denominata fin d' allora *organum*, e la sua arte, *ars organandi*. „ *Vitalianus patria signinus, vel campanus* (così Balleo) *insignis musicus cantum in templis circa an. Dom. 660. et organa per consonantias humanis vocibus adhibuit*. Nel pontificato di S. Gregorio III. circa il 735. fu questo canto armonico, *ubi sunt cantores et pueri symphoniaci*, non già come pretendono alcuni scrittori introdotto nelle chiese, ma solo con maggior impegno coltivato; e si denominò indifferentemente ora *organum*, ora *cantus musicalis*. Si può inoltre a buon diritto portare opinione, che Carlo Magno in un de' suoi viaggi a Roma sul cadere dello stesso secolo VIII. avendo supplicato Adriano I. a concedergli due cantori, i quali in Francia, ed in Germania insegnassero ai suoi il *canto romano*, debba intendersi appunto questa maniera di armonizzare dei cantori del Papa; siccome opinò anche il P. Abb. Gerbert (de can. et mus. sac. to. 2. pag. 141.) *Ballaei verba intelligi queant de arte illa organandi humanis vocibus, quam supra ex monacho engolismensi a cantoribus romanis sub. Carolo M. in Galliam allatam retulimus*. Da ultimo è indubitato, che questa foggia di canto armonico di sole voci, e che la denominazione di *cantori vitaliani*, imposta corrispondentemente dal volgo ai cantori apostolici, durava ancora ai tempi di Notkero Balbulo, il quale fiorì nella seconda

metà del sec. IX. giacchè Eckeardo nella vita di lui così scrive (c. 2. n. 12). *Hic est ille Vitalianus praesul, cujus adhuc cantum, quando Apostolicus celebrat, quidam, qui dicuntur vitaliani, solent edere in praesentia ejus.*

Il secolo X. ci offre i primi esempi del canto armonico a due, tre, e quattro parti. Ubaldo monaco elnonense, scrittore di esso secolo, insegna a lungo l' *arte di organare* il canto ecclesiastico o gregoriano, siccome a suo tempo era comune ed in voga. A due voci, dic' egli, può sempre la seconda parte camminare in 4.ª ovvero in 5.ª A tre voci possono le due parti procedere in 4. 8., in 8. 11., in 5. 8., in 8. 12. A quattro voci si canta in 4. 8. 11., ovvero in 5. 8. 12. Di più instruisce come possono variarsi le dette armonie in tre diverse maniere. Primieramente, ora facendo camminare le parti in 4., ora in 5., e così dicasi dell' 11.ª, e 12.ª In secondo luogo, tenendo la parte grave ferma in una corda, e facendo camminare l' altra, o le altre in diverse armonie, anche con note di passo. Da ultimo, facendo salire una parte quando l' altra discende, o vice versa, tanto di grado, quanto di salto (V. Script. Ecc. de mus. a Martino Gerberto edit. to. 1. pag. 103. seg.). Ed ecco fin dal secolo X. gli esempi netti dei tre moti della musica, *retto*, *obliquo*, *e contrario*. Ecco le *note di passo*, cioè dire, ogni maniera di dissonanze sciolte.

Sul bel principio del secolo XI. Guido aretino, nel *Micrologo* ne rende certi, che quanto era stato detto da Ubaldo intorno alle diverse foggie di *organare*, tutto continuava ad essere in uso. Che anzi contesta egli chiaramente, che già alcun altro metodo di *organazione* andava prendendo piede: ei chiamalo *durus*; ed in confronto dice, *Noster vero mollis*. Quindi aggiugne con molta avvedutezza, che non tutte le cantilene erano egualmente adatte a ben *organare*, ma solo quelle di periodi ristretti dentro una quarta, o sivvero dentro una terza. A Guido pur si attribuisce il canto della salmodia con 3. 6. perpetue, detto poi con frase francese *Faux-bourdon*, ossia *Falso bordone*, falso basso. Ed ei per testimonianza del P. Kircher, e di altri, fu l' inventore dei clavicordi, dei dolcimeli, delle spinette, de' clavicimbali, ec. Ed ecco un altro non piccolo passo per la musica armonica nell' uso delle due *consonanze imperfette*; e nella invenzione dei cimbali.

Nel secolo stesso XI. fiorì Giovanni (o Ottone, o Scolastico) il quale nel cap. 23. della sua musica, intitolata *De Diaphonia, sive organo* attesta, che già eransi introdotte molte spezie di *organare*: *Diaphonia diversi diversè utuntur*. Egli però si attiene alla comune. Raccomanda poi la varietà dei *tre moti*, e della *misura*: e segnatamente vuole avvertiti i cantori a camminare aggiustatamente, e con eleganza quando una parte eseguisce più note, e l'altra contemporaneamente ne eseguisce manco. Ed eccoci viemaggiormente certi, che l'umano ingegno si avanzava a gran passi ogni giorno più verso l'intero sviluppo dell'arte armonica.

Sul finire del medesimo secolo XI. si squarcia interamente il velo. Francone (o di Colonia, o di Liegi, o di Parigi) nella sua opera intitolata: *Ars cantus mensurabilis*, rende l'idea completa del contrappunto. Parla delle figure musicali, che chiama *lunga, breve, semibreve*; dei loro valori; delle pause corrispondenti; e delle legature. Discorre de' modi, delle prolazioni, delle diminuzioni, dei tempi maggiore e minore, perfetto ed imperfetto; e del valore dei punti. Insegna le diverse maniere di comporre i *rodelli*, *i mottetti*, *ed i condotti in discanto*, *in ochetto*, *ed in organo*, o sopra una bella melodìa, sia di canto profano già cognita ed in uso, la quale debba cantarsi dal tenore; ovvero sopra melodìe arbitrarie. Limita le dissonanze a sole quattro, cioè il semitono, il tritono, o 4. magg. la 7. magg., e la 7. min. e tutti gli altri intervalli afferma essere consonanti. Estende le parti del concento oltre le quattro già indicate da Ucbaldo: ei ne propone cinque, ed apre la strada anche ad un numero maggiore, ec. Nè io già per questo vò dare ascolto al MS. della Regina di Svezia (trovasi nella biblioteca vaticana seg. num. 1146.) contenente un compendio di musica di Giovanni De Muris; in cui si tributa a Francone il vanto di avere inventato la misura delle figure: *Magister Franco invenit in cantu mensuram figurarum*. Nò, non è egli vero. Francone stesso ce ne assicura, affermando ingenuamente di scrivere in compendio le regole della musica misurata, perchè tutti coloro, e moderni, ed antichi, che ne avevan parlato nelle loro opere, quasi tutti eran caduti in varii errori: *Cum videremus multos tam novos, quam antiquos in artibus suis de*

mensurabili multa bona dicere, et e contrario in multis, maxime in accidentibus ipsius scientiae deficere et errare, opinioni eorum fore existimavimus succurrendum, ne forte propter defectum et errorem praedictorum scientia praedicta detrimentum pateretur. In conseguenza non fù egli l'inventore della misura delle figure: non fu egli l'inventore di tutto ciò che tratta nella sua opera, e che da noi è stato di sopra accennato; ma solo il più antico scrittore che ne rimane.

Nei due secoli XII. e XIII. ebbe agio la musica armonica di ripulirsi, ingrandirsi, estendersi il meglio che seppe. Sul fine di esso secolo XIII. Marchetto di Padova pubblicò il *Lucidario* della musica piana, ed il *Pomerio* della musica misurata. Quivi si veggono i *diesis* con la stessa forma dei moderni: ed è trattato con molto maggior estensione e profondità tutto ciò che abbiamo veduto in Francone. Merita poi di esser notato il conto che rende Marchetto delle diverse scuole già nate, e dei differenti sistemi; come a cagion d'esempio, fra la scuola di canto francese, e la scuola di canto italiana v'era molta diversità nelle teorie dei tempi, e nelle regole della perfezione, ed imperfezione delle note ec.

Sul principio del secolo XIV. fiorì Giovanni de Muris, che nomina tra le figure della musica la *Massima* e la *Minima*. Fiorì l'autor francese della musica misurata, che si ha sotto il nome di *Beda*. Quindi Anselmo di Parma; Ugolino d'Orvieto, le cui opere inedite sulla musica misurata io possiedo in un bel codice; Prosdocimo di Beldimando Fisifo di Caserta: Paolo di Fiorenza; Filippo di Burges: tutti insigni scrittori di regole, di metodi, di osservazioni a vantaggio della musica armonica.

Prima di progredire nel corso della storia mi convien proporre un quesito, che nasce dal fin quì detto. Se tanto scrissero i didattici da Francone in poi, ossia dal cadere del secolo XI. fino al principio del XIV. sopra la musica armonica figurata, quali poi si furono i compositori? Quali le loro produzioni? Più: in un'arte così comune, così gradita, così deliziosa non possono esser mancati coltivatori di talento, d'ingegno, di genio elevato, i quali si sian distinti dalla turba de' mediocri compositori. I nomi pertanto almen di costoro ove son registrati? Ove si conservano le squisite loro opere, le più famigerate loro composizioni? A

così giusto quesito rispondo candidamente per la verità, che a fronte d' immense diligenze da me usate, archivii osservati, memorie svolte, biblioteche consultate, manoscritti e codici discussi non ho trovato nomi non notizie di compositori, non composizioni di musica armonica misurata anteriori alla metà del secolo XIV.

Nè già per questo io punto aderisco al Glareano scrittore della prima metà del secolo XVI. là ove disse (Dodec. pag. 140.) che la musica armonica figurata era nata poco più di settant' anni in dietro. *Ante annos septuaginta, opinor, primi hujus artis inventores intonuere. Neque enim (quantum nobis constat) haec ars est multo vetustior.* Contava pur troppo molto più di settant' anni quest' arte: poichè si cantò in musica armonica figurata fin dalla metà del secolo XI. E le prime composizioni scritte che ci rimangono, precedono il Glareano di quasi dugent' anni.

Or, com' egli va la faccenda? Io la penso così: il lettore o seguirà le mie conghietture, se gli aggrada; o saprà con notizie migliori rettificare il mio divisamento. Fu coltivata pur troppo la musica armonica figurata fin dal suo rinascere nel secolo XI. Ella però traeva la sua origine, e doveva il suo rinascimento alla musica armonica non figurata che di molte età la precedeva. Non si seppe pertanto la bambina distaccare dalle poppe materne. Le melodie del canto gregoriano, che avevan servito di base dal secolo VII. all' arte di organare, arte che si eseguiva sul libro, o improvisamente, o alla mente, esse furono che pian piano invitarono i cantori a farvi sopra altre prove. Si tentò dapprima di misurare il canto: questa misura portò seco i diversi valori delle note: quindi ne vennero gli ornamenti dei diversi moti, dell' *ochetto*, del *rodello*, del *condotto*. I più colti cantori istituiron l'analisi di siffatte esecuzioni; e ne ricavarono regole e metodi per farne altrettante: ma non per questo si fecero eglino togliere la privativa: non per questo vi fu chi senza esser cantore osasse di proporre ai cantori delle composizioni scritte. Come nel primo organare bastò il graduale, e l'antifonario, perchè sopra que' due volumi improvisamente si armonizzasse: così alla mente si continuò ad armonizzare sopra il graduale, e l'antifonario, misurando il tempo o pari o dispari, assegnando a ciascuna nota un valore proporzionato, ed ador-

nando il canto con diversi *moti*, con *ochetti*, con *rodelli*, ec. In conseguenza non v'ebbe mai bisogno di compositori, non v'ebbero mai composizioni scritte: se pur non fossero mottetti, o canzoni, delle quali talvolta si trova ne' codici la melodia pura e netta (654); melodia, sopra la

(654) Io ho veduto varii mottetti, ed anche canzoni antiche a voce sola, parte esistenti qui in Roma ne' codici di più biblioteche, parte inviatemi d'oltremonti, perchè le diciferassi. Tali composizioni sono esattamente composte sopra alcuno dei modi, o toni ecclesiastici; ne seguono la natura, le frasi, i salti, le respettive maniere: e sono scritte per lo più con le figure del canto gregoriano; benchè quando sono più moderne hanno le figure del canto figurato, cioè la lunga, la breve, la semibreve, ed anche la massima, e la minima.

Non creda poi il lettore, che queste melodie o da cantarsi a voce sola, o con l'armonia estemporanea di una o più parti, fossero opera di alcun maestro compositore: è certo per la testimonianza del Boccaccio, che si componevano dai musici cantori. Nella Nov. 7. della 10. Giorn. dic' egli apertamente, che Minuccio d'Arezzo tenuto in Sicilia per finissimo cantore e sonatore, a tempo del re Pietro, pose in musica la canzona *Muoviti amore, e vattene a messere*; e che la cantò giusta la solita costumanza d'innanzi al re accompagnando la sua voce con la viuola. *Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso, siccome la materia di quelle richiedeva, ed il terzo dì se n'andò a corte, essendo ancora il Re Pietro a mangiare, dal quale gli fu detto, che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sì dolcemente, sonando, a cantar questo suono, che ec. Ed avendo Minuccio il suo canto fornito, il Re il domandò, donde questo venisse, che mai più non gliele pareva aver udito. Monsignore, rispose Minuccio, e' non sono ancora tre giorni, che le parole si fecero, e 'l suono*. Per la quale testimonianza del Boccaccio si conosce sempre più la ragione, onde la fama mai non abbia vantato alcun compositore di mottetti e canzoni fino alla metà del secolo XIV. ed in luogo di essi abbia conservato il nome di alcun musico; perchè appunto era uffizio dei musici o vogliam dire dei cantori di comporre, e sonando cantare le proprie canzoni. Di fatto l'Alighieri nato in Firenze nel 1265. essendo, a detto di Benvenuto da Imola, di sua natura assai malinconico, per sollevarsi dalla tristezza godeva assai del suono e del canto, ed era grande amico de' più celebri virtuosi di musica, che fossero in Firenze: avrebbe egli pertanto potuto di leggieri ricordare con gloria alcun compositore di musica; pur tuttavia mai non ne nomina alcuno, e solo fa menzione di un certo Casella, musico allora pregiato assai: finge nel *Canto* 2. del *Purgatorio* di scontrarsi con esso, e lo invita al dolce canto delle famose sue canzoni

........Se nuova legge non ti toglie
Memoria, o uso, all' amoroso canto,

quale a piacimento dei cantori, si eseguiva all'improviso, ossia alla mente il *discanto*, l'*ochetto*, il *triplo*, l'*organo*, il *rodello*, il *condotto* ec.

Che mi solea quetar tutte mie voglie;
Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia che con la sua persona
Venendo quì, è affannata tanto.
Amor, che nella mente mi ragiona:
Cominciò egli allor sì dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Queste semplici melodie scrivicchiate de ogni maniera di musici cantori, per quanto fossero dolci, come afferma Dante, e fossero intuonate, come attesta il Boccaccio, di suoni secondo che la materia richiedeva, vivevano tuttavia e morivano co' respettivi autori. Che se ancor oggi, qualunque siane la fortunata ragione, ne soprevvive alcuna, sopravvive senza nome, giacchè mai non calse a veruno di indagare in siffatte produzioni chi fosse il musico compositore. Se poi a taluno piacesse di applicar quì la distinzione di *cantori a libro*, e di *cantori*, *e cantatrici a liuto*, di cui si trova memoria presso gli autori fino al principio del secolo XVI., io non mi opporrei: giacchè per *cantori a libro* s' intendevano quei, che, sapendo di contrappunto armonizzavano estemporaneamente sul libro; per *cantori e cantatrici a liuto*, s' intendevano quelli e quelle, che cantavano o sul liuto, o sulla viuola le canzoni, cioè le melodie ch' eglino ed elleno avevan composte, onde sono restati celebri i nomi di *Cassandra Fedele*, veneziana, di *D. Antonia d' Aragona*, di Napoli, di *Ginevra*, e *Barbara Pallavicini*, di *Franceschina*, e *Marietta Bellamano*, di *Costanza da Nuvolara*, di *Lucrezia de Correggio*, di *Susanna Ferra*, ferrarese, di *Girolama di s. Andrea*, di *Isabella bolognese*, le quali nel secolo XV., e sul principio del XVI. furono famosissime *donne a liuto*, ed anche *a libro*. (V. Tiraboschi lett. ital. To. 6. per. 2. lib. 3. D. Pietro Aron, fiorentino, dell' ord. de' Crosachieri, Locidario in mus. lib. 4.). Lo stesso si potrebbe affermare di *Ginevra*, ed *Isotta*, figlie del cav. *Neri degli Uberti*, le quali cantarono innanzi al re Carlo I. d' Angiò le canzone: *La ov' io son giunto*, *amore*: con tanta dolcezza e sì piacevolmente, che al re pareva, che tutte le gerarchie degli angeli quivi foser discese a cantare (Boccaccio Nov. 6. giorn. 10.). E così dicasi di altre, che per brevità si tralasciano.

A compimento di questa nota vuolsi aggiognere, che gli scrittori di opere didattiche di musica da noi sopra menzionati, talvolta in luogo di brevi esempii a comprovare le regole, scrissero o un intero mottetto, od una canzone, anche a due parti, tenore, e controtenore. La parte del tenore è naturale, semplice, facile, e contiene la melodia del mottetto, o della canzone da cantarsi a solo. La parte del controtenore è manierata con

Ed a vero dire: sul bel principio del secolo XIV., ove ci siamo arrestati, il som. Pont. Giovanni XXII. volendo proibire nelle chiese l'abuso intemperante dell'attuale canto armonico figurato, non inveì contro i compositori, ma contro i cantori: non si scagliò contro le composizioni, ma sibbene contro le stravaganze irreligiose di chi senza metodo e senza giudizio eseguiva con il suono della voce, ed accompagnava con i gesti della persona i canti ecclesiastici, mescolati anche con parole volgari: ed in fine prescrisse, non che si componesse dai maestri più divotamente; ma che si tornasse a cantare il contrappunto estemporaneo, o alla mente usato già con frutto nelle funzioni ecclesiastiche, per gli antichi tempi. Ecco le sue parole. „ Alcuni cantori discepoli della nuova ar-
„ te di organare in musica figurata non fanno più conoscere col loro can-
„ to le antiche melodie: *Nonnulli novellae scholae discipuli antiphonarii*
„ *et gradualis fundamenta despiciunt.* Cantano in misura ora pari, ora
„ dispari, ed ora danno alle note il valor della semibreve, or della mi-
„ nima: *In semibreves et minimas ecclesiastica cantantur.* Onde le
„ melodie antiche così contraffatte dalla misura, sembran del tutto nuove:
„ *Dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere*
„ *suas, quam antiquas cantare.* Oltrepassano essi irregolarmente la mo-
„ derata estensione dei modi, e li confondono a vicenda: *Tonos non di-*
„ *scernunt imo confundunt*; *nam ascensiones pudicas, descensiones-*
„ *que temperatas plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad in-*
„ *vicem obfuscant*. Usano sovente di cantare molte e molte note so-
„ pra una sola nota del canto gregoriano: *Multitudine notarum pla-*
„ *num cantum obfuscant*. E da ogni canto con note di passo lo nr-

gli esempii di quanto si vuol dimostrare nell'opera. Ugolino d'Orvieto fra gli altri al fine del trattato *de musica mensurata*, reca in due parti il mottetto: *Paule cantulum veste facili claris neumis suscipe*: il cui tenore è di primo tono trasportato alla quarta in G. sol per b molle. Il controtenore in chiave di soprano ha più di venti diverse combinazioni di proporzione moltiplice, e sopraparticolare, di emiolia, e di prolazione. Reca inoltre la canzone: *alta virtute di perfetta vita* in tre parti, il cui tenore in chiave di baritono è di quinto tono trasportato alla quarta in B. per b molle. Il controtenore in chiave di contralto ha ogni maniera di combinazioni di tempi, di modi, di proporzioni, ed anche di rodelli, di ochetti, di condotti, ec.

„ tano: *notulis percutiunt*. Nè contenti di questo: ora intermediano „ tutte le note con altrettante pause: *Hoquetis intersecant*. Or co' ro- „ delli, e co' condotti rendon lascivo il discanto: *Discantibus lubricant*; „ e per fino ad eccesso d' indecenza vi mescolano tripli, e mottetti vol- „ gari: *Triplis*, *et mottetis vulgaribus inculcant*. Ordiniamo pertanto, „ che nelle chiese si canti ne' giorni solenni tanto nella messa, quanto „ nella uffiziatura il canto gregoriano semplice con le armonie di quarta, „ di quinta, di ottava, ed altre simili, onde resti illibata l' integrità „ di esso canto: *Diebus festis in missis solemnibus*, *et divinis offi-* „ *ciis aliquae consonantiae*, *quae melodiam sapiunt*, *puta octavae*, „ *quintae*, *quartae*, *et hujusmodi* (cioè le terze, e le seste, massime „ nella salmodia, le quali, se non conservano gli stessi precisi intervalli „ della melodìa principale, ne seguono tuttavia l' andamento, i gradi, i „ salti, la estensione, e così ancor esse *melodiam sapiunt*) *supra can-* „ *tum ecclesiasticum simplicem proferantur*. *Sic tamen*, *ut ipsius* „ *cantus integritas illibata permaneat*. Ora chi non riconosce in questo divieto, e nella corrispondente ordinazione del sommo Pontefice il divieto della *organazione figurata e misurata* alla mente sopra il canto gregoriano, e l' ordine corrispondente della organazione alla mente non figurata, non misurata sopra lo stesso canto? Sì: tutto ciò che si proibisce nel decreto pontificio comprende l' intero magistero insegnato da Francone, e dagli altri che lo seguirono, sopra la musica armonica figurata: magistero, che si eseguiva dai cantori alla mente, cioè sul libro, o estemporaneamente. Dunque non è maraviglia, se non si trovano composizioni di musica armonica figurata anteriori al menzionato divieto, ossia anteriori alla metà circa del secolo XIV: non è maraviglia, se fino a quell' epoca non v' ebbero compositori. E se vi fu alcun musico cantore, il quale compose, come vedesi ne' codici, la melodia semplice di mottetti, di canzoni, o d' altro; restò ciò nulla ostante mai sempre agli esecutori il peso di vestir di armonia, con quella misura e con quelle note che fosse loro in grado, queste stesse melodìe.

Il rispetto e l' obbedienza dovuta agli ordini pontificii tolsero al canto ecclesiastico le introdotte *misure*, lo spogliarono interamente degli adornamenti, ossia de' *rodelli*, degli *ochetti*, de' *condotti*, ec. e lo

vestirono di nuovo delle semplici armonie sempre eguali o di 3.ª e 8.ª, o di 3. e 6., o di 4. e 8., o di 5. e 8., e delle loro composte. Quest' abito però di antica semplicità e rozzezza non poteva sostenersi da chi aveva gustato le leggiere scherzevoli varietà della musica misurata, e continuava a gustarle quotidianamente nelle musiche profane, non dirò solo nelle corti de' Sovrani, ma ne' ritruovi delle private società, e nelle piazze. In questo stato di violenza la storia ci presenta un' astuto ripiego che appena apparve dopo la metà del secolo XIV. prese tosto vigore, e si dilatò da per tutto senza opposizione veruna. Il contrappunto alla mente degl' introiti, de' graduali, degli offertorii, de' comunii, e di ciò che apparteneva all' uffiziatura, antifone, inni, responsorii, era stato assoggettato alla riforma: e tutto ciò fu religiosamente rispettato, e per intero serbato agli esecutori: non v' ebbe chi osasse di accostarvi la mano profana. Si provò peraltro taluno, ed io non saprei dire, se per proprio, o per altrui consiglio, di porre in misura le melodie dei *Kyrie*, de' *Gloria in excelsis*, dei *Credo*, de' *Sanctus*, dei *Benedictus*, e degli *Agnus Dei*, sopra vi compose a tenore delle regole gia note, ma con molto maggiore aggiustatezza di quello che potessero fare estemporaneamente i cantori quantunque valorosi ed esercitati, il *rodello*, l' *ochetto*, ec. scrisse in carta la sua composizione, e tal quale era seguata, la fece eseguire. Queste prime prove, che portarono il nome di *Messa*, giunsero in Italia d' oltramonti, e segnatamente dal Belgio, e riportarono l' approvazione ed il gradimento universale. Ed eccoti ad un batter d' occhio scendere nella nostra penisola non pochi compositori di messe o di mottetti, i quali furon tosto impiegati con distinti onori, e con ricchi appuntamenti in tutte le cappelle: e così gli archivii incominciarono poc'oltre la metà del medesimo secolo XIV. ad arricchirsi di composizioni scritte in musica armonica figurata.

Il solo nostro archivio, benchè per la maggior parte incendiato nel sacco di Borbone, ci presenta ne' suoi avanzi un numero di autori e di composizioni dal fine del secolo XIV. fino al Pierluigi, che fa sbalordire. Io citerò que' soli compositori de' quali ho veduto ed esaminato le opere già in uso della nostra cappella: e li dividerò in quattro epoche. La prima, di cui fu il più insigne Guglielmo Du fay, can-

tore della nostra cappella dal 1380. al 1432. La seconda ha alla sua testa Giovanni Okenheim (detto Ockegem, o Okegen) che fiorì dal 1430. al 1480. La terza si gloria di Jusquino di Pres, o del Prato, che si fè da tutti ammirare sul fine del secolo XV., e nè primi anni del XVI. La quarta innalza sopra tutti gli altri Costanzo Festa, che fu aggregato fra i cappellani cantori della nostra cappella nel 1517. e morì li 10. Aprile del 1545.

La prima epoca, siccome abbiamo accennato, ci presenta sopra tutti i suoi contemporanei Guglielmo Du fay, cappellano cantore, tenore della nostra cappella apostolica dall' anno 1380. al 1432. (655) uomo famoso nella storia della musica, per i beni recati all' arte. Esso commendano altamente il P. F. Angelo da Picitono, Franchino Gafforre, Adamo di Fulda, musico ducale (656); e da tutti gli scrittori si conviene

(655) Dal censuale della basilica vaticana dell' anno 1384. si conosce, che il Du fay già era al servizio della cappella apostolica: eccone le parole. *Die 21. Ianuarii 1384. Item recepi a Iuliana servitrice Guillelmi tenoris cappelle Dni Nri PPe pro terratico domus ipsius posite in parecia Sci. Salvatoris pro anno nostro florenum unum*. Nei mandati della nostra cappella si trova il *Du fay* dall' anno 1380. fino al 1432. unitamente ai seguenti. *Egidio Flannel*, detto *l' Enfant*; *Giovanni Redois*, *Guglielmo Du fay*, *Bartolommeo Poignare*, *Giovanni de Curte*, detto *non Ami*, *Giacomo Ragot*, *Egidio Lauri*, *Guglielmo di Malbecq*, *Arnoldo de Latinis*.

(656) Adamo di Fulda presso Gerbert nel To. 3. pag. 341. e seg. dell' op. *Scriptores Eccl. de mus.* parla del *Du fay* come appresso. Mus. pars 1. cap. 7. de musicae inventoribus. *Boetium quamplures sequuti sunt*, *Gregorius*, *Isiderus*, *Guido*, *Odo*, *Berno*, *Ioannes de Muris; et circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffai*, ac *Antonius de Busna*. Par. 2. cap. 1. *Decursu temporis moderniores musicae praeceptores his non contenti clavibus*, *concluserunt ex necessitate*, *tribus chordis*, *scilicet trite*, *paranete*, *et nete hyperboleon*, *superaddere diapason superius*, *similiter lichanos*, *hypate*, *et parypatemeson diapason inferius mensuralis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Duffai adinventae; cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis*, *vulgo* manerum *dictum*. *Nam ipse primus regulis contentus non immerito limites est supergressus in transpositione*, *cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis*, *quorum causa plus credimus admissum fore*. Cap. 8. *Transfluxis vero temporibus*, *auctis ingeniis subtiliores esse coeperunt musici*, *manu et Guidonis praeceptis non contenti*, *sed cantum toties quoties transpenentes*, *invenerunt infra* Gamma-ut *plures voces adiiciendas esse*, *similiter supra ee la plures associandas voces*. *Cujus rei vene-*

aver lui esteso il *gamma* musicale di *corde venti* del monaco Guido d' Arezzo, a corde *trentaquattro*, con la giunta fatta al *gamma* ridetto di due *ottave*, una nel grave sotto il *gamma ut*, l' altra nell' acuto sopra l' *ee la*: lo che apportò moltissimo utile al suono dell' organo, e degli altri strumenti, ed al canto. Se io però ho a palesare il mio divisamento, non fu il Du fay inventore della menzionata giunta del *gamma*, ma sibbene il primo, che, componendo in carta, fece uso di siffatta estensione, di cui comunemente dovevasi essere serviti nel contrappuoto alla mente sopra il canto gregoriano tutt' i cantori fino all' epoca del decreto di Giovanni XXII.

Li contemporanei del Du fay furono ..:.. Eloy ..... Donstable ..... Bianchoys, Antonio Busnoys, ... Brasart, Guglielmo Guarnieri, Giovanni Wreede Brugen, Pietro De Domarto, ... Gloy, Vincenzo Faugues, Giovanni Martun, Giovanni de Monte, Guglielmo de Mascaredio, Egidio de Marino, Giovanni de Ubrede, ... Bonadies, Filippo de Primis, ... Petrequin, ec.

Tutti i menzionati compositori furono nella loro età in sommo pregio. Ecco il metodo delle loro composizioni, siccome l' ho ricavato dalle loro opere.

1. Il genere di musica in cui scrissero è puro diatonico, livellato sopra il canto gregoriano.

2. In conseguenza componevano in tuono o modo di *D. Re* con 3. min. e 6. magg. In modo di *E. Mi* con 2. 3. 7. min. In modo di *F. Fa* con 4. magg. In modo di *G. Sol* con 3. magg. e 7. min.

3. Nelle cadenze, non sempre, ma per lo più alterarono la 3. della quinta del modo di *D. Re*, e di *G. Sol* con il diesis. Nel modo *E. Mi* mai non si trova la cadenza di quinta da b *duro* in *E.* ma sempre la usarono o di quarta, o di grado.

4. Alcuna volta usarono i toni o modi trasportati, il *D.* in *G.* con b *molle* alla 3.ª L' *E.* in *A.* con b *molle* alla 2.ª L' *F.* in *B.* con un solo b *molle* nel *B.* Il *G.* in *C.* con b *molle* alla 7.ª E questi b *molli* li ponevano in chiave.

rabilem Guilhelmum Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur etc.

5. Rare sono le composizioni in *A.* ed in *C.* naturali.

6. Le composizioni sono per lo più a 4. voci, talvolta anche a 5. ed a 6. voci.

7. Le parti sono *contrabasso*, *basso*, *baritono*, *tenore*, *controtenore*, *alto*, *canto*.

8. Le chiavi sono di *F.* e la usarono nel 3. 4. e 5. rigo per il *baritono*, *basso*, *e contrabasso*; di *C.* e la usarono in tutti li cinque righi per il *canto*, *alto*, *tenore*, e *controtenore*: di *G.* e la usarono nel 1. e 2. rigo per il *canto*.

9. Scrissero per lo più per il *basso*, *tenore*, *contralto*, e *soprano*, o *canto*. Spesso per il *contrabasso*, *basso*, *baritono*, e *tenore*: ovvero per il *contrabasso*, *baritono*, *tenore*, e *controtenore*. Non di rado per il *basso*, *baritono*, *tenore*, e *contralto*.

10. Indicarono la misura con i *modi* maggiore, e minore, con i *tempi* perfetto, ed imperfetto: con la *prolazione*, con l'*emiolla*, ora tingendo le note di rosso, ed ora tutte di negro: e con ogni maniera di *proporzioni*. Cangiarono la misura nel mezzo delle composizioni assai di frequente.

11. Fecero uso delle figure, *massima*, *lunga*, *breve*, *semibreve*, *minima*, *semiminima*, e *croma*. Mai però non unirono più di due *crome*, o più di sei *semiminime*. Altronde accoppiavan sovente due, tre, quattro, e cinque *massime*, con altrettante *lunghe*.

12. Le melodie delle loro composizioni sono per lo più senza cantilena, stentate, dure, difficili. Se non che appariscono elleno alquanto migliori, quando il *basso*, ed il *soprano* cantano a lungo in *decima*.

13. Le loro frasi sono per lo più insignificanti: e talvolta servivansene per *andamenti*.

14. Ne' loro canti si trovano i *salti* di 3. magg. e min.; di 4., di 5., di 6. magg. e min., e di 8.

15. Furono molto parchi dell' *ochetto*, che si trova di rado.

16. Il *rodello*, ed il *condotto* si veggono cangiati in *imitazioni*, ed *attacchi di fuga*, de' quali fecero grandissimo uso. Onde si conosce, che anche nel contrappunto alla mente si dovevano essere introdotti siffatti artifizi.

17. Gli accordi consonanti, de' quali fecero uso, sono i comuni, cioè 3.ª 5. 8., 3. 6. 8., 3. 5. 7.; e questo di rado.

18. Prepararono sempre tutte le dissonanze (compresavi la 4.): le batterono, e le risolverono regolarmente.

19. Franchino Gafforre (*musicae actionis lib.* 3.) critica in essi l' abuso delle dissonanze sciolte, o di passo, nel principio della battuta, ossia nel tempo forte.

20. Scrissero unicamente messe, e mottetti.

21. Le messe tutte portano il loro titolo, tratto dal tema, ossia dalla melodìa principale, che suol cantare il tenore.

22. Trassero eglino questi titoli, e temi delle messe, ora dal canto gregoriano, ora dalle canzoni profane.

23. Le parole nelle messe sono semplicemente accennate nel principio di ciascun pezzo di musica. Li cantori dovevan saperle a memoria, e adattarle o bene o male alle note.

24. Nei mottetti le parole sono scritte per intero: e talvolta si possono adattare senza difficoltà alle note. Le sillabe però sian brevi, sian lunghe non vi sono mai curate.

25. Lo stile de' menzionati autori è similissimo in tutti, sempre uniforme, sempre pesante, sempre astruso, più di tetro risuono, che di gradevoli armonie, con tenori di note lunghissime, che stuccano.

26. Non conobbero, o non curarono affatto la imitazione delle parole.

Questo all'incirca è il piantato delle prime composizioni scritte, che ci rimangono dal cadere del secolo XIV. ai primi anni del secolo XV. Le messe peraltro del Du fay si elevano sopra quelle dei menzionati suoi contemporanei, per il canto delle parti assai meno stentato: onde i suoi pensieri, le sue frasi poste a rincontro dei temi distinguonsi facilmente. Io ho veduto le sue messe intitolate: *Ecce Ancilla Domini*. — *omme, l'omme armé*. — *Se la face aypale*. — *Tant je me deduis*; e ne sono restato per quella stagione assai contento: v' è qualche tratto anche gradevole; e talvolta vi si scorge alcun lampo di sentimento.

Li compositori della seconda epoca, de'quali il più celebrato si è Giovanni Okenheim, volendo superare i loro predecessori, avvilupparono sempre più fra difficoltà astrusissime l'arte, cui presero a coltivare. Ec-

co i nomi di coloro, che in questa seconda epoca si distinsero: Giovanni del Tintore,..... Gaspar, Giacomo Hobrechth, Volfango Grafinger, Filippon di Burges,..... Regis, Francesco Caron, Antonio, e Roberto de Fevin,..... de Orto,..... Gascogne, Egidio Cervelli,..... Richafort (e Ricciafort), Giovanni Beausseron, Noel Baudonyn, Melchiorre Robledo,..... Fresnean,..... Prioris,..... Andrea de Sylva, Giovanni Consilion,..... Vacqueras, Filippo, e Giovanni Basiron, Giovanni le Petit, Robinet de Feine, Giovanni Scriban, Eustachio di monte regale, Giovanni de Villanas, Corrado Heyus,.... Vincenet, ... de Clibano,.... Fagus (o la Fage) Giovanni Martini, Andrea Michot, Pietro Moulu, Antonio Divitis, ec.

Questi, siccome è detto, in luogo di cercare la semplicità incognita a'loro predecessori, si studiarono di inceppare sempre più l'arte, ed avvolgerla, per dir così, fra misteri eleusini.

1. Posero in uso i canoni. E qui cerchi d'immaginare, chi conosce siffatto ramo, tutte le più recondite difficoltà; e conchiuda in fine di non aver saputo idearsi neppur la millesima parte degl'impercettibili enimmi, onde lavoraronsi i canoni dai sopramenzionati scrittori.

2. Si dilettarono di scrivere le composizioni a 4. parti, senza però veruna chiave, e senza indicazion di misura. Ponevano al principio un circolo con la cifra del punto interrogativo nel mezzo, e così annunziavano l'enimma. Dettero a siffatte composizioni la denominazione di *cattoliche*, *Catholica*, ed anche *Ad omnem Modum*, cioè dire, composizioni che si potevan cantare per ogni tono, e con ogni misura.

3. Cangiarono nel mezzo delle composizioni la misura anche più spesso de' loro predecessori: e mescolarono di continuo le misure pari con le dispari; onde contemporaneamente alcune parti misuravano il canto con due, o quattro pulsazioni, e le altre con tre; e ciascuna di queste tre pulsazioni ora conteneva due note, ora tre; e così similmente si suddividevano ora in due, ora in tre ciascuna delle precedenti.

4. Tutto questo involucro era indicato con uno, due, e tre punti, che dissero di *prolazione*, aggiunti sia al modo, sia al tempo.

5. Per siffatta prolazione i valori delle note si cangiavano, ed acquistavano diverso reciproco rapporto, che fu appellato *perfezione*.

6. Quindi ebbero d'uopo di aggiugnere alle figure la *minima* con la coda ritorta.

7. Quindi posero in uso li punti di *divisione*, e di *alterazione*, oltre l'antico punto di *aumentazione*.

8. Quindi colorirono interamente di negro le note che non volevano soggette alla perfezione.

9. Quindi le due *emiolie*, la maggiore, e la minore di tutte note colorite di negro.

10. A tutto questo aggiunsero un'abuso eccessivo di *proporzioni*, per le quali assegnavano alle note nuovi rapporti, e sempre varii nella successione delle varie proporzioni: onde non poteva certamente cantare, chi non avesse l'aritmetica, come suol dirsi, sulla punta delle dita.

11. Non si presero delle parole cura maggiore di quella mostrata da' loro predecessori. Vale a dire, nelle messe le accennarono sul bel principio di ciascun tratto di musica: nei mottetti le scrissero per intero, ma senza riguardo alla prosodia.

12. Ne' temi eziandio, ossia nelle melodie principali delle messe seguirono il costume introdotto di trarli indifferentemente come dal canto gregoriano, e dai mottetti sagri, così dalle canzoni profane, ed anche dalle scandalose: e di apporre alle medesime il titolo, o denominazione corrispondente.

13. Taluna volta scrissero qualche mottetto con doppie differenti parole nelle diverse parti. Questa nuova stravaganza dovette essere sommamente applaudita: perciocchè nell'epoca seguente fu da tutti coltivata, ed estesa pur nelle messe.

14. Accrebbero, egli è vero, le parti del concento sopra i loro predecessori, e scrissero i mottetti a 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. fino a 36. voci, ma tutte affastellate, senza distribuzione, e senza metodo: chi prende, chi lascia: altri grida al lupo, altri ruggisce orridamente: uno corre alla disperata, l'altro ha i ceppi ai piedi: ed in siffatta guisa formarono con tante parti uno strepito più da impaurire, che da dilettare.

Vuolsi però avvertito il lettore, che a fronte di tanto studio in difficoltà, tuttavia le melodie delle parti nelle composizioni a 3. 4. 5. e 6. voci hanno assai miglior cantilena di quelle dell'epoca precedente.

s' incominciano a vedere sovente nei contrappunti le note cambiate, introdotte appunto, perchè non si alteri il buon canto delle melodie: di tratto in tratto s'incontrano le terzine, ora una, ora due, ora tre. Onde si conosce, che l'arte del canto doveva aver fatto de'progressi; ed in conseguenza i compositori, che tutti eran cantori, scrivevano anche con più d' eleganza le parti del concento. Che anzi in questa stessa seconda epoca si hanno gli esempii delle napolitane, e delle villotte a 3. e 4. voci semplici, chiare, con le parole ben disposte, e di uno stile interamente diverso da quello delle messe, e dei mottetti.

Volendo in fine sapersi ciò che propriamente appartò dalla comune de' compositori il soprallodato Okenheim, dico, ch' ei si distinse fra tutti 1. Per la feracità del suo genio, avendo egli scritto più di tutti gli altri suoi predecessori, e contemporanei. Nell' archivio della nostra cappella, a fronte dell'incendio più volte menzionato, si conservano tuttora sette di lui messe, ed una sola *Salve Regina* di stile assai buono (657). 2. Per le sue melodie più regolari delle altrui. 3. Per molti de' suoi canoni naturalissimi, in cui non si vede sforzo, non fatica: laddove negli enimmi degli altri tutto è stentato, violento, contro natura. 4. Per le sue parti del concento limitate, contenendosi egli per lo più nel centro, mentre gli altri fanno maggior uso degli estremi. 5. Per alcuni tratti di vivacità che s' incontrano non di rado nelle sue opere; maniera di scrivere sconosciuta fino a quel dì. 6. Per il patetico semplice di alcuni canti lugubri, che gli procacciarono elogi, ed ammirazione. So, che il Glareano pone tutta la gloria dell' Okenheim, nell' aver lui osservato più esattamente degli altri compositori le proprietà dei modi, nell' essersi applicato molto ai canoni, e nell' avere scritte varie composizioni di tutti i tuoni, e di tutte le misure. A mio divisamento però pregi siffatti non si sentono, non si gustano, ed il pubblico, che giudica per le sole affezioni che riceve, mai non avrebbe tributato all' Oken-

(657) Titoli delle messe di Giovanni Okenheim esistenti tuttora nell' archivio della cappella apostolica. Vol. num. 14. mes. *De plus en plus*. Num. 26. *Dominicalis*. Num. 35. *Cujusvis toni*. Num. 41. *Nutiavail fuys*. — *Quarti toni*. Num. 63. *Sine nomine*. — *Fagans*. Num. 42. *Salve Regina*.

heim la primazia, se non per il diletto più grato che rendevano molte delle sue composizioni per alcun saggio di chiarezza, di vivacità, e di patetico sentimentale.

Terza epoca. Mentre i più provetti discepoli dell'Okenheim si contrastavano a vicenda l'ardua salita al primo seggio, da cui era stato balzato nella tomba il loro maestro, si sparge improvvisamente la fama, che uno scherzevole giovanetto trama nna rivoluzion musicale. Un tal Jusquino des Pres, o del Prato, in brev'ora diviene con le sue nuove produzioni l' idolo dell' Europa. Non si gusta più altri, se non il solo Jusqnino. Non v' è più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti: il solo Jusquino in Italia, il solo Jusqniuo in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino. Or come mai potè quest' uomo farsi rispettar da per tutto? Con quale impronta segnò egli la sua musica? Quale fu il genere di cui si valse? Quale il suo stile? Eccolo.

Serbò Jusquino alla musica il genere in cui trovolla costituita, fin nelle prime composizioni scritte del Du fay. Serbolle gli accordi già usati, non gli accrebbe, non li variò. Serbolle le chiavi stesse, le parti, i modi, i tempi le prolazioni, le proporzioni, le imitazioni, gli attacchi di fuga, i canoni, ec. Serbolle in una parola tutto il materiale artifizio, tutte le difficoltà, le stravaganze, e gli enimmi, siccome erano stati fino a quell'epoca usati, e ne fece pompa con profusione anche maggiore de' suoi predecessori.

Jusquino però estrasse dal suo genio vivace gradevoli melodie, totalmente nuove, mai più non udite, e ne mise in campo una quantità prodigiosa.

Jusquino accoppiò queste melodie ai temi sterili sagri e profani delle messe: e con le medesime vestì i suoi mottetti:

Jusqnino trattò questo accoppiamento, e lavorò questa veste con una raffinata avvedutezza. Nella matassa più intrigata, nel nodo più inviluppato degli artifizi ei sa interporre tanto opportunamente la nuova sua gradevole melodia, che ancor oggi più volte in disaminando cotesti tratti, ho dovuto esclamare: bello!

Jusquino conobbe l' effetto sorprendente delle incocciature, e ne formò il carattere principale delle sue musiche. Trascelta una frase di maggior brio ed eleganza, dopo averla fatta gustare sotto diversi aspetti, ne forma un' andamento, e lo pone per incocciatura nel basso, ed anche talvolta nel soprano, variando sopra di essa in mille guise melodie ed armonie.

Jusquino conobbe l' effetto sorprendente delle sortite di tuono alla seconda minore, e ne fece molto uso. Merita fra gli altri luoghi distinta ricordanza il tratto sopra le parole: *ante omnia saecula* nel *credo* della messa: *Una musque de buschaja*, in cui dopo avere scherzato nel tuono di *La*, dalla quinta alla prima, sorte all' istante in *Si* b *molle*, e vi si pianta maestosamente.

Jusquino riprodusse tutti gli antichi modi di armonizzare, ma in abito tale, che fossero di piacere agli uditori. Riprodusse gli ochetti nel basso, accoppiandoli con garbo ad alcuna incocciatura molto brillante. Riprodusse il semplice discanto, ma in canoni a due voci strettissimi di belle melodie. Riprodusse i rodelli, ed i condotti, ripetendo in tutte le corde della scala una stessa melodia, e per lo più la melodia principale, ossia il tema, e variando sempre le combinazioni delle altre parti e le armonie. Riprodusse l' organo, dando ad un basso di scala, fosse ascendente, fosse discendente perpetuamente 3.ª, 5., 8., e ciò per l'incontro naturalissimo di melodie gaje e festevoli. Onde glie ne venne quel grado di fama, e di riputazione, che fè desiderare e gradire le sue opere da tutte le colte nazioni di Europa, benchè diverse di genio, d'indole, di costumi, e di gusto.

O Jusquino! Se, come per inclinazion naturale fosti il più scherzevole compositore, che sia in tanti secoli apparso sulla faccia della terra; così l' avversa fortuna, che in tutta la tua vita agramente ti perseguitò fino alla morte, avesseti piegato l' ingegno a ritrarre in semplice e soda armonia i sensi divoti delle sagre parole, onde il tuo spirito doveva trovare conforto: quanto maggior giovamento sarebbesi per te recato alla musica, da quanti ceppi l' avresti tu liberata, qual linguaggio di verità le avresti posto fra le dolci labbra! Ma nò: l' inclinazion naturale nelle arti di genio non si violenta con frutto. Jusquino scherzevole anche ne'

più crudi travagli fece nelle sue composizioni il suo ritratto. Le parole più sante, i concetti più venerabili, cui sempre rivestì di musica, sono da lui trattati con note, con frasi, con andamenti, con incocciature scherzevoli. Son da scherzo le sue messe, son da scherzo i suoi mottetti: e se la verità e la religion ne patiscono, a lui punto non cale: ei mira solo a soddisfare il proprio talento.

So, che il servigio da lui prestato a varie corti d' Europa obbligollo alcuna volta a lasciare momentaneamente i suoi scherzi. Scrisse di fatto alcuni mottetti a note per lo più in tutte le parti eguali, tutte brevi, con accordi sempre consonanti, cui frappose all'opportunità qualche ritardo di una intera semibreve; e coronò quasi tutte le note, onde lasciarne la durata al sentimento degli esecutori: mottetti, che possono chiamarsi l' aurora dello *stile grandioso*. Scrisse pure alcune messe brevissime, in cui segnò esattamente tutte le parole, ponendo con precisione tante note, quante sono le sillabe; ed in queste si servì per lo più delle figure, dette *minime*, e v' inserì frasi chiare, rari artifizi, e ben disposti: messe che, quantunque da lungi, indicaron la facile via del piano, a chi schifò di più rampicarsi per i difficili monti. Avrebbe pur potuto Jusquino imparare dai suoi mottetti così lavorati: *Tu solus qui facis mirabilia.—Domine Iesu Christe adoro te.—O bone, et dulcissime Iesu*, etc., e dalle messe brevi: *Dung aultre amer*; ec. il vero effetto accoppiato al miglioramento dell'arte. Egli però infanatichito dal plauso, che riscuotevano i suoi ghiribizzi, mai non si curò di aprire sensatamente gli occhi; e se per un momento travidde il meglio, quando la circostanza imponente lo scosse, serrate tosto più strettamente le luci, tornò ad appigliarsi al peggiore.

Non v'ha difetto, non v'ha stravaganza de'suoi predecessori, ch' ei ciecamente non seguisse: anzi non contento di farsi loro seguace, agginnse difetti a difetti, enimmi ad enimmi. Sovente usa i salti di 6.a magg., di 8. in 8. e di 10. Sovente dà a ciascuna parte quattordici, quindici, sedici, e per fino diciassette gradi di estensione: e quando gli torna bene, ferma anche a dilungo ora una, ora l'altra in siffatti estremi. Moltiplica nel decorso delle sue composizioni i b *molli*, modulando eziandio in La b *molle*. Ripete gl' incisi di una o di due note nello stesso suono

intermediati da una pausa corrispondente, fino alla nausea. Muove talora tutte le parti a romore; quand' ecco, senza intendersene la ragione tutte si posano in consonanza perfetta: quivi profferiscono simultaneamente dieci o dodici sillabe; all' istante si dà la rotta al campo, corron tutti chi da un lato, chi dall'altro quasi altrettanti forsennati. Gli uditori facevan plauso, egli è vero, a novità siffatte, ma ne piangeva l' arte, la filosofia, la divozione. Jusquino era uomo nato non per coltivare la musica sagra, siccom' ei fece; ma per divertire le liete brigate con suoni scherzevoli, con canzoni da ballo, con madrigaletti d' amore, e con stampite, siccom' ei non fece. Mi è noto, che le sue messe, ed i suoi mottetti servirono segnatamente a questi profani sollazzi; ma non per tanto si cantarono eziaudio nelle chiese, si cantarono in tutte le cappelle, e la nostra conserva ancora molte sue produzioni, compresevi le messe sopra temi profani e scandalosi (658). Jusquino ebbe talenti singolarissimi per fare ogni maniera di beni alla musica. Consumò però egli capricciosamente in ischerzi il dono affidatogli. E la musica nel fine di questa terza epoca trovossi con due sole vesticciuole, una lurida e meschina, piena di rattoppi e di macchie, l' altra nuova sibbene, ma frastagliata in ca-

(658) Oltre i tre libri stampati di messe di Jusquino, si conservano nell' archivio della cappella apostolica anche le seguenti messe MS. *Pange lingua*. — *Gaudeamus*. — *Malheur me batte*. — *De B. Virgine*. — *L'ami Baudichon, madame*. — *Fansant regret*. — *De village*. — *Des rouges nes*. — *L'homme armè*. — *Lasse fare a mi*. — *Fortune desperate*. — *Ave maris stella*. — *Da pacem Domine*. — *Dung aultre amer*. — *De tous biens plainne*. — *De nostra Domina, prima*. — *De nostra Domina, secunda*. — *Hercules dux Ferrariae*, ec.

Mottetti di Josquin del Prato esistenti nell' archivio della cappella apostolica. *Benedicta es*, in 3. parti. — *Praeter rerum seriem*, in 2. parti. — *Memor esto*, in 2. parti. — *Virgo salutiferi*, in 3. parti. — *Missus est Angelus Gabriel*. — *O virgo prudentissima*. — *Inviolata integra, et casta*. — *Salve Regina*. — *Mente tota*. — *Domine, non secundum*. — *In principio erat verbum*. — *In exitu Israel de Aegypto*. — *Qui habitat in adjutorio altissimi*. — *De profundis*. — *Miserere mei Deus*. — *In illo tempore*. — *Planxit autem David*. — *Tu solus, qui facis mirabilia*. — *Domine Iesu Christe, ndoro te*. — *Pater noster*. — Due *Ave Maria*. — *Liber generationis Iesu Christi*. — *Homo quidam*. — Altra *Salve Regina*. — *Huc me sydereo*. — *O bone, et dulcissime Iesu*. — *Mittit ad virginem*, etc. *Magnificat*, quarti toni, ec.

ricatura da carnovale; onde le convenne pazientare ancora non pochi anni per attender colui, che destinato dal cielo la fornisse dell' intero corredo, affine di apparir con onore nella gala delle giovani già spose sue sorelle, le belle arti.

Non creda poi il lettore, che la estensione, ed il grado elevato della gloria di Jusquino imponesse silenzio a tutti i musici. Anzi la sua epoca fu ricchissima di compositori. Ecco i nomi de' più insigni. Antonio Brumel, Louyset Pieton, Errico Isaac, Ludovico Elvezio, Sisto Teodoric, Niccola Craen, Giovanni Ghiselin, Pietro de la Rue, Alessandro Agricola,..... Pippelare, Giovanni Mouton, Vincenzo Misonne, Giovanni Lheritier, Giovanni Brunet,..... Verdelot, Niccola Gombert, Clemente non papa, Giovanni Viardot, Giovanni Abbat, Giovanni de Billhon, Lorenzo de Vorda, Forestin Maturin, Francesco De Layolle, Guglielmo Prevost,.....Gardane, Lupo, Desiderio, e Giovanni Lupo,.... Janecquin, Giovanni Certon, Pietro De Villiers, Pietro Colin,..... Baccio, Fiorentino, Ilario Penet,..... Hesdin, Giovanni Courtois,..... Domin, Pietro de Manchicourt, Tommaso Crecquillon,..... Gosse,.... Dambert, Giovanni du Molin, Niccola Paignier, Ludovico Paminger, Romano Mathias,.....Hurteur, Francesco de Lys, Cornelio Canis, ec.

Tutti questi compositori, ed altri non pochi, che fiorirono nella terza epoca di cui trattiamo, presero tre diverse vie, siccome sempre suole avvenire, quando un genio superiore all' ordinario s' innalza improvvisamente in alcuna delle arti belle.

Alcuni si fecero imitatori servili delle maniere di Jusquino, ne copiarono tutti i soprindicati difetti; e non seppero per mancanza d' ingegno elevarsi con esso alla vivacità scherzevole delle sue invenzioni. Giovanni Ghiselin, Pietro de la Rue, ed Alessandro Agricola furono i più servili degli altri: le loro opere ci presentano la imitazione degli andamenti, delle incocciature, degl' incisi, de' salti, dei molti b *molli* di Jusquino: ci presentano ochetti, e rodelli, canoni, ed enimmi: ci presentano le parti de' loro concenti estese fino a quindici, sedici, e diciassette intervalli, ora formati con le note tagliate, o sopra o sotto le consuete cinque righe, ora con le mutazioni di chiavi: cosicchè il basso passa nella chiave di contralto, il soprano in quella di tenore, e così

delle altre parti. In conseguenza le loro opere sono più da suono, che da canto: valgono assai manco di quelle di Jusquino, e servirono più a danno, che ad utile dell' arte.

Altri non curarono punto i voli di Jusquino; e continuarono dietro l' Okenheim, e sulle sue pedate, a fomentare quel piccolo miglioramento, in cui aveva progredito l' arte. Giovanni Mouton, e Niccola Gombert sono gli antesignani di questa seconda classe, che tenne forte la musica nel suo cammino. Benchè ancor questi siano macchiati di tutte le astruse difficoltà, e stravaganze de' loro predecessori: non ne aggiunsero però delle nuove, e servirono di appoggio ai progressi più considerabili dell' epoca seguente.

Altri finalmente di minor genio, e di grandissima manìa di distinguersi, oltrechè si bruttarono di tutte le altrui brutture, precipitarono eziandio nelle fanciullaggini più ridevoli. Fu per loro brio e vivacità il colorir nelle carte le note di *verde*, quando le parole nominavano erbe, prati, fiori: tingerle di *rosso*, se con le parole profferivasi, o sole, o cielo, o ferite, o sangue: notarle interamente di *negro*, se si parlava di tenebre, di uccisioni, di morte. Fu per loro brio e vivacità, che le diverse parti del concento cantassero diverse parole, diverse preci, perchè: *diversi diversa orant*, com' eglino dicevano. E siccome nelle chiese fra i veri divoti e religiosi concorrono, e si accomunano eziandio i libertini, fu per loro brio e vivacità porre nelle messe e ne' mottetti una parte almeno, che cantasse or questa, or quella canzone anche laida ed immonda, non già con le sole note, ma con le note insieme, e con le parole profane. Posero la musica nelle armi de' respettivi lor protettori, e dall' arte del Blasone ricavarono canoni, e mottetti: resero armonico il nodo di Salomone, e molte musiche nascosero nelle sue piegature: nelle vie difficili de' laberinti segnarono misteriosamente canoni e fughe. E canoni scrissero sopra torri, sopra monti, sopra fiumi, sopra lo scacchiero, sopra la croce. Fu per loro brio e vivacità scriver le messe ed i mottetti sagri con le misure precise de' balli: ed allora si tenevano costoro per eccellenti, quando con la melodia del tema, e con siffatte misure avevan saputo provocare le gambe degli uditori.

In poche parole. Questa terza epoca, che comprende gli ultimi anni del secolo XV. ed i primi del secolo XVI. in cui si scrissero messe, mottetti, inni, orazioni, lamentazioni, salmi, cantici, madrigali, sonetti, fu sopra le altre moltiforme. 1. Alcuni compositori mantennero a stento con insensibile miglioramento lo stile dell' Okenheim. 2. Jusquino portò nella chiesa improvvisamente uno stile da suono, da ballo, e da commedia, pieno di varietà, di scherzi, e di fuoco. Fu egli il primo, che fece gustare all' Europa il vero effetto piacevole della musica *melodico-armonica*. Questo genere però che, se fosse stato posto in uso nella sola musica profana, accelerato avrebbe la perfezione dell' arte, visse la sola vita del suo inventore; giacchè per la contraddizione vergognosa, che passava fra le parole sagre e le note profane, fu dalla Religione con dolorosissimi lai delle liete persone sospinto alla tomba, e con Jusquino sepolto. 3. Il velocissimo corso di Jusquino, che non poteva esser seguito da chi non aveva tante dosi di vivacità e di genio, quant' esso, fu tentato orgogliosamente da alcuni compositori, che gli restarono da lungi, più che un vil battelletto arditosi di solcare l'oceano in competenza di un galeone. 4. Altri compositori finalmente acciecati dalla manìa di distinguersi si spinsero in alto; ma non giunsero ad innalzarsi più di quel che soglia salire la scimmia; e di quivi a simiglianza di essa fecero pubblica mostra di ciò che doveva anzi farli arrossire.

Veniamo alla quarta epoca, la quale precede immediatamente Giovanni Pierluigi, e che comprende la prima metà del secolo XVI. Essa ci presenta sopra l' epoche precedenti un numero assai maggiore di compositori di vaglia. Eccone i nomi: Elziario Genet, detto Carpentrasso, Ludovico Senflio, Pietro Platense, Adriano Willaert, Giacomo Arkadelt, Costanzo Festa, Bartolommeo Scobedo, Maistre Iehan, Cristofano Morales, Firmino Le bel; Ghisilino d' Ankerts, Claudio Veggio, Cipriano di Rore, Giacchetto Berkem, Girolamo Parabosco, Claudio Goudimel, Giacomo Buus, Giacomo du Pont, Michele Novarese, Giovanni le Coick, ... Nolet, ... Perison, Pre Zannetto, Maria Riccio, Filippo di Monte, Tommaso Borgonio, Leonardo Barrè, Giovanni Ferretti, Giovanni Gero, Pietro Rosselli, Ivone Barry, Claudio da Correggio, Guglielmo Textore, Jusquino Baston, Antonio Canacci, Vincenzo Ruffo, Francesco

della Viola, Francesco Gherrero, Pietro Cadeac, Giovanni Herissant, Volfrano Samin, Niccola de Marle, ... Maillard, Clandio de Sermisy (detto Claudin) Pietro Certon, ... Alart, ... Lasson, Pierluigi Caraffa, Domenico Phinot, Domenico de Villena, Anselmo de Reulx, Antonio Cimello, Bernardino Lupacchini, Errico Scaffen, Francesco Corteccia, Francesco Biffetto, Floriano Candonio, Rinaldo Burno, Tommaso Majo, Vincenzo Fontana, Agostino Licino, Giovanni di Ferrara, Gabriele Martinengo, Oste da Reggio, Giordano Passet, Ludovico Novello, Pietro Paolo Ragazzoni, Antonio Martorella, Paolo Aretino, Simone Bolieau, D. Nicola Vicentino, ... Tutuval, ... Tromboncino, Uberto Naick, Pietro Bracarajo, Francesco da Milano, Antonio da Bologna, Giulio da Modena, ... Lucarino, Giovanni Nasco, Ludovico Floriano, Niccolò Dorati, Domenico di Nola, Francesco Portinaro, ... Pionier, Gasparo Alberti, ec.

Questi, ed altri non pochi loro contemporanei scrissero par la musica profana madrigali, e sonetti; napolitane, barcajuole, villotte, arie, e mascherate: per la musica sagra lamentazioni, salmi, cantici, inni, mottetti, e messe; per l'una e l'altra musica, sagra e profana ricercari, intavolature, terzetti, e duetti, denominati *terzi et duo*. Disaminando accuratamente le opere dei menzionati compositori, si veggono apparire li seguenti diversi stili.

1. Il primo stile seguito generalmente da tutt' i compositori di questa quarta epoca riunisce le maniere usate nell'epoca precedente, tanto dal Mouton, e dal Gombert, ancor vivi nel principio della presente, quanto da coloro, che per poco genio non sapendo calcare le vie di Jusquino, si rivolsero alle più ridicolose stravaganze, lusingati di ottenere con esse nome e fama di sommi compositori. In questo stile impastato di cose buone e di pessime, fu scritta la parte maggiore dei madrigali e sonetti, delle lamentazioni, salmi, cantici, inni, mottetti, e messe; dei ricercari, dei *terzi*, e dei *duo*. Stil pesante, studiato, pien di fatica e di sforzo: di melodie freddissime: di parti per lo più troppo estese: di accordi soverchiamente prossimi: di troppi b *molli*: di soprabbondanti artifizi: di canoni, di enimmi, e di capricci puerili. Se però tutti seguirono, siccom' è detto, comunemente questo barbaro stile;

non tutti lo seguirono costantemente. Molti di tratto in tratto se ne discostarono, componendo in diversa e miglior forma. Tornarono peraltro eglino stessi pure di tratto in tratto a tingersi del primiero squallore.

2. In parecchi madrigali, e sonetti di Giacomo Arkadelt, di Adriano Willaert, di Costanzo Festa, di Cipriano di Rore, di Vincenzo Ruffo, ec. si vede un secondo stile ben diverso dal precedente. Stile grave, spianato, vario, di melodìe gradevoli, di parti limitate, di accordi spaziosi, di modulazioni vivaci, di chiari artifizi. In questo medesimo stile sono scritti varii mottetti, ed alcune messe di Claudio di Sermisy, di Pietro Certon, di Claudio Goudimel, del Morales, del Gherrero, del Willaert, del Festa, del Ruffo, ec. Questo stile fu adottato da Costanzo Festa per vestire le melodìe del canto gregoriano proprie degl' inni. Questo servì a Cristofano Morales per modulare il cantico *Magnificat* sopra i modi ecclesiastici. Questo seguirono in varii ricercari Francesco da Milano, Antonio da Bologna, Giulio da Modena, ec. Ed in questo finalmente sono composti alcuni nitidissimi *terzi* di Firmino le Bel, di Leonardo Barrè, di Vincenzo Ruffo, di Girolamo Parabosco, di Domenico di Nola, del soprallodato Festa, ec.

3. Il cenno dato da Jusquin des Pres segnatamente con la messa *Dung aultre amer*, incoraggì diversi compositori in quest' epoca a coltivar lo stile semplice di nota e sillaba, che fu denominato *familiare*. Gasparo Alberti, Giacomo Buus, Jusquin Baston, il Lucarino, Niccolò Dorati, ec. scrissero alcune messe in questo stile, e si trovano con il titolo: *Messa famigliare*. La penna però di questi compositori non era temprata da Jusquin del Prato: ed altronde stile siffatto, chiaro semplice, di rari artifizi, di figure quasi sempre eguali, e per lo più minime, racchiudeva assai maggiori difficoltà di quelle che apparivano: onde queste messe (quali aborti mostruosi) nacquero e morirono ad un tempo.

4. Altri compositori insistettero in questo medesimo stile: vi cangiarono però di tratto in tratto le figure, e così lo resero un poco più maneggevole. Ghisilino D'Anckerts, Bartolommeo Scobedo, Ivone Barry, Cristofano Morales, Costanzo Festa, ec. se ne servirono talvolta nelle lamentazioni. Tommaso Borgonio, Guglielmo Textore; il lodato

d' Ankerts; ec. lo adattarono alle messe di *Requiem*. Tutte queste composizioni peraltro ebbero la sorte delle *messe familiari*; e restò siffatto stile nelle cose sagre in brev'ora interamente negletto, ed abbandonato.

5. Furono assai più fortunati li compositori delle villotte, delle arie napoletane e veneziane, delle barcajuole, e delle mascherate. Applicandosi eglino a questo stile piano, facile, naturale, di rari artifizi lo resero di leggieri melodioso, per i concetti graziosi che v'innestarono, per le frasi liete, per la chiarezza dell' insieme, e per la cura in fine che si presero delle parole, onde spiccatamente s' intendessero dagli uditori. Napoli, Venezia e Firenze furon le prime città, che si bearono con le musiche di siffatto stile. Pierluigi Caraffa (659), gentiluomo napoletano, tra i cui virtuosi di corte fu per alcun tempo Ghisilino d'An-

(659) Ghisilino d' Ankerts nel cap. 13. della 2. par. del suo trattato MS. contro D. Nicola Vicentino, parlando degli effetti della musica antica cromatica ed enarmonica vantati dal suo avversario, contrappone ai medesimi gli effetti della musica diatonica usata a suo tempo; e segnatamente parla delle composizioni del Caraffa semplici, chiare, facili, di arie, napoletane, cantate, mascherate, ec. in cui s' intendevano spiccatamente le parole, e ne racconta i seguenti aneddoti, de' quali egli stesso era stato testimonio e parte. *Io posso fare indubitata fede, che più volte al tempo mio ho visto fare varii motivi a molte persone per la musica del genere diatonico, e tra le altre a la bo. me. del sig. Pierluigi Caraffa gentiluomo napolitano, intitolato il gran maestro Caraffa, il quale si dilettava di tal maniera di musica, che sempre teneva musici salariati in casa sua, fino alla sua morte, delli quali sono stato io uno; et è accaduto più volte, che quando esso era ammalato di febre, facea fare musica cantando e sonando: e cantandosi molte volte alcune opere, che sommamente lo dilettavano, gustava con tale intenzione la musica, che passava il termine et il tempo della febre, senza averne sentito quasi dolore o passione alcuna: et similmente faceva molte volte cantare et sonare, quando era tormentato dalla podagra (dalla quale era visitato più spesso che non avria voluto) et diceva, che mentre stava attento alla musica, sentiva assai meno li dolori, che dà la podagra..... Et di più ho visto più volte una tavola apparecchiata, et piena di sontuosissime et delicatissime vivande adornata di giovani gentiluomini, et gentildonne bellissime, titolati, et non titolati; et avendo essi appena incominciato a mangiare, et sentendo sonare et cantare alcuni suoni da dansare, levarsi suso in piedi, et gettare quasi la tavola con tutte le vivande, in terra, per la prescia et desiderio che avevano di ballare, lasciando di mangiare per ballare a quel suono..... Et più ho visto (facendosi musica nella pubblica strada innanzi e da poi mezza notte,*

ckerts, si distinse sopra gli altri in questo stile, e ne fu proclamato *gran maestro*. Sulle spedate del Caraffa, Rinaldo Burno, Francesco Majo, Vincenzo Fontana, Domenico di Nola, Cipriano di Rore, Oste da Reggio, il Tromboncino, Pre Zannetto, Claudio da Correggio, Francesco Corteccia, Paolo Aretino, Giacomo Buus, ec. si resero pure eccellenti. Ludovico Novello sorpassò i suoi coetanei nelle mascherate.

6. Prese anche lo stil piano un'altro abito, e vestì i salmi a due e tre cori. Adriano Willaert vi si distinse, e con lui n' ebbero fama Cipriano di Rore, Claudio Goudimel, Filippo di Monte, Giacomo Berckem, ec. Ne' salmi di questi autori si veggono i bassi molto melodici, e gravi: le parti sono di solo ripieno, ma di buon canto; quanto poi agli artifizi, tutto al più si trova qualche attacco di fuga, o di semplice imitazione segnatamente sul bel principio, e non altro.

7. Questo stil semplice ammantato di maggior gravità per l' insieme chiaro, sostenuto, e serio, fu anche adoperato da que' compositori, che

et più tardi ancora) levarsi le persone dal letto, et lasciare il dormire per venire alla finestra; et anco tal volta in camicia fuor della lor casa nella strada, et non tornare più a dormire in quella notte per sentire la musica..... Et più ho visto fare musica in alcun ridotto, ove erano uomini et donne, giovani e vecchie, belle e brutte; et sentire cantare certe canzonette, le quali erano tanto piacevoli alle donne giovani e belle, che ridevano tanto sfrenatamente, et de si gran voglia, che bisognava sostenerle, altramente sariano cadute del piacere che pigliavano in sentirle: et per l' opposito le medesime canzonette essere tanto dispiacevoli alle vecchie et brutte, che s' arrabbiavano dalla stizza, maladicendo la disgrazia loro di essere venute in tale età, et fattesi brutte per la vecchiezza: et credo veramente, che avriano mangiato i musici senza sale, o altro condimento, se li avessero avuti fra li denti, per l' odio et rancore, che esse lor portavano, per il cantare della detta musica, fuggendo dalla conversazione di tal compagnia, piangendo, e rampognando la lor mala ventura, ec. Fin qui il d' Anckerts. Si accerti poi il lettore, come gli potrei mostrare con molte autorità, che quello stesso plauso, che riscuotevano in Napoli le ridevoli musiche delle arie, e delle cantate scritte nello stil semplice, tal quale lo riscuotevano da ogni maniera di persone in Firenze i canti carnascialeschi, e tal quale in Venezia le barcajuole, e le mascherate. Ond' erano assolutamente inescusabili i compositori, che seguivano con riprovabile tenacità lo stile artifizioso, difficile, enimmatico, in cui non potevano per verun modo intendersi le parole.

pretesero in quest' epoca di rinnuovare il genere *cromatico*, e l' *enarmonico*. Uscirono alla luce dal 1535. al 1548. in Venezia pe' tipi dello Scoto, e del Gardano varii libri di *madrigali cromatici a* 4. 5. voci: varii libri di *Duo cromatici da cantare e sonare*. Il d' Ankerts nel suo trattato MS. altre volte citato, ne accerta, che siffatte opere furon ricevute con dispregio da tutti i musici. Ciò nulla ostante D. Nicola Vicentino non si arrestò punto; ed altre opere nei due generi *cromatico*, ed *enarmonico*, e con il medesimo stile fece imprimere in Venezia ed in Roma. Per la quale insistenza v' ebbe pure alcun altro compositore, che incominciò a piegarvisi, introducendo pian piano nelle sue produzioni degl' intervalli fino a quel dì inusitati di 4.ª diminuita, di 5. falsa, di due e di tre semitoni consecutivi, come può vedersi nei mottetti di Vincenzo Ruffo, di Claudio Veggio, di Cipriano di Rore, di Claudio da Correggio, di Francesco della Viola, ec.

8. Per attestato dello Zarlino (Supplem. mus. lib. 1. cap. 3. pag. 18.) varii compositori si studiavano in quest' epoca di superare i loro predecessori anche nel numero delle parti, e composero a 12., a 16., a 32., per fino a 50. parti. *Alcuni compositori a' nostri tempi sono arrivati alle cinquanta voci, dalle quali nasce grande strepito, gran romore, e quasi confusione*. Di quale stile si servissero costoro, io nol so, poichè non ho avuto la sorte di trovare siffatte produzioni. Dico peraltro, che essendo lo stile artifizioso incompatibile con tante parti, debbono essi aver fatto uso dello stil semplice, di ripieno.

9. Se il tenero germoglio dello *stil semplice* piantato all' azzardo da Jusquin del Prato, fruttò in progresso alla musica con l' insito di varii innesti, tanta varietà di stili, avvenne poi altrettanto al piccolo seme, ch' ei pur gittò sulla terra dello *stil grandioso*, con tutte note di molto valore, e coronate? Il solo Costanzo Festa tenne in pregio questo granello. Il solo Costanzo Festa coltivollo d' attorno. Il solo Costanzo Festa ne ottenne alcun frutto. Varii mottetti di lui, alcuni madrigali, e la prima parte del suo *Te Deum* sono pieni di nobiltà, di maestà, di grandiosità. Il Festa però non era abbastanza filosofo. Il Festa non ebbe forza da spezzare interamente le catene, che inceppavano la fantasia de' compositori. Il Festa si fe sovente trasportare dall' urto della calca de'

musici contemporanei. E così il Festa fece de'bei voli, ma nel mezzo di ogni suo viaggio abbassò le ali, e cadde vergognosamente sul suolo. Non v' ha una sola composizione del Festa interamente grandiosa. Ora dà egli mano alla penna con imponenza da sorprendere, e termina poi scrivicchiando puerilmente: ora si eleva nel mezzo maestosamente, e mostra in fine tutto il lembo della sua veste imbrattato: ora conchiude il suo lavoro con grandiosità, ma vana, come chi si pone in sussiego, dopo aver provocato la brigata alle risa. Se il Festa avesse conosciuto la preziosità della gemma, che aveva fra le mani, ed il cui chiarore pur vedea sfolgorare, non l'avrebbe così di leggieri lasciata cadere in terra: ei tenne per vetro i diamanti; e di ricco che era, visse e morì povero, e con il suo capitale fece ricca la gloria del suo successore il Pierluigi.

10. Nè già il Festa fu in questo solo a sì alto segno sfortunato: lo fu eziandio nella musica di sentimento, insiem con altri. L'effetto mirabile, che negli uditori producevano con lo stil semplice, i compositori delle villotte, delle barcajuole, delle arie, vestendo le parole ridevoli di melodìe graziose anzi che nò, e di armonìe di ripieno senza fracasso, invaghì il Festa, l' Arkadelt, il Willaert, il Ruffo, ed altri a cercare ne'madrigali e lieti e mesti, melodìe ed armonìe proporzionate. Invaghì il Morales, il Le bel, il di Rore, il Festa, il Ruffo, ed altri a fare altrettanto nei mottetti sagri di parole sentimentate. Il loro studio non fu vano. Molti madrigali, molti mottetti dei nominati compositori incominciano con musica veramente sentimentale. Non sì tosto però cangiano le parole, che cangia la musica, e diviene tutt'altro: sottentrano gli artifizi, sottentra il chiasso, il romore, la zuffa delle sillabe e delle parole: sottentra la musica insignificante priva di sentimento e d' imitazione. Gran fatto! Non trovarsi pur uno, che gridasse a costoro: perchè miseri chiudete gli occhi al sol che riscaldandovi v' indora, e vi guida? Perchè dopo un boccone di mele ci avvelenate col tossico? E pur tant'è. Si conobbe la imitazione della musica, se ne dettero i saggi, il pubblico applaudì; ed i compositori, vittime volontarie del mal'uso, per tema di non apparire costantemente, in ogni lor produzione enimmatici, astrusi, difficili, si levarono cento e mille fiate incivil-

mente dal regio lauto banchetto della verità, ove avevangli introdotti le dolci attrattive della natura, ed altrettante fiate corsero a rodere il pan duro di veccia nel povero abituro dell' arte.

A ristringere in poco i progressi della musica in questa quarta epoca, debbesi contestare, che altissime speranze si concepirono dal pubblico di vedere in breve ridotta tanto l' arte, quanto la scienza alla perfezione bramata. Speranze però, che andaron fallite, non trovandosi in fine che il semplice miglioramento dell' una e dell' altra. E quanto all' arte; è certo, che i più de' compositori scrissero unicamente nello stil barbaro delle tre epoche precedenti, aggiugnendo ancor essi, quanto per loro più si potè, enimmi, difficoltà, e misteri. È certo, che anche i musici più eccellenti servirono assai di frequente a maniera siffatta. Ciò nulla ostante a loro si debbe la cultura di due nuovi stili. Il primo *artifizioso* sibbene, ma sodo, parco, grave, spazioso: ed in questo scrissero mottetti, madrigali, cantici, ricercari, e terzi: vi composero anche talvolta le messe, nelle quali peraltro la zuffa delle sillabe e delle parole fu sempre più sensibile, e più dannosa. L'altro stile *semplice*, eguale, scevro d' artifizi fu coltivato variamente e con vario successo. In questo stile veggonsi scritte le messe familiari, che non piacquero. Si aggiunse ad esso un poco di varietà nelle figure, e servì per le lamentazioni, e per le messe di requiem: ma nemmen così fu gradito. Si resero nel medesimo stile i bassi più melodici, e vi si scrissero con lode i salmi a due e tre cori. Questo stile stesso alquanto ingrandito fu usato dai rinnovatori dei generi antichi della greca musica. Questo parimente abbellito co'vezzi di melodie graziose, fece la gloria degli scrittor di villotte, di arie, di barcajuole, di mascherate ec. E di questo stile finalmente debbono aver fatto uso que' compositori, che osarono di scrivere fino a cinquanta parti simultanee. Quanto poi alla scienza i compositori medesimi, tolti que' pochi, che vestirono di armonia le villotte, le arie ec. tutti furono degni de' più amari rimbrotti. Conobbero eglino l' effetto della musica *imitativa*: conobbero il bello, sebbene ridevole e leggiero, della musica facile e melodica: conobbero l' imponenza delle maniere grandiose, e la sorpresa conobbero, che per esse si produceva. Si sentirono eglino, senza quasi avvedersene, spronati,

anzi obbligati dalla natura ora al grandioso, ora all' umile, ora al tenero, al lieto, al mesto, per imitazione delle parole e de' sensi, che rivestivan di musica. Attaccati però ai pregiudizi della scuola, più che il polpo allo scoglio, non distaccaron mai la penna da un mottetto, da un madrigale, da un inno, da un cantico, quantunque di parole sentimentate, se o nel principio, o nel mezzo, o nel fine imbrattato non lo avessero con artifiziose difficoltà, con ammassi di armonia, con note insignificanti.

In questo stato eran le cose della musica, allorchè Giovanni Pierluigi circa il 1544. di anni venti fu ricevuto nella scuola di fresco aperta in Roma da Claudio Goudimel. Questo bravo maestro insegnò certamente al suo novello discepolo quanto praticavasi di quella stagione, e ciò che fuggire, ciò che seguir si doveva. Quindi è, che mai nel Pierluigi non si trovano irregolarità di contrappunti: mai non si vede più di un solo b *molle* in chiave: non mai la parte per i contrabassi: non in tutte le sue opere un La ♮ *molle*: non mai ne' canoni, enimmi o misteri, ma le più consuete e note foggie di risoluzioni: le parti del concento sempre ristrette nella precisa estensione del respettivo *Gamma*: gli accordi dissonanti sempre trattati con le dovute regole: il metodo sempre vario, e vago di nuove invenzioni, mai non legato a maniere determinate, giacchè soleva ripetere il Goudimel ai suoi discepoli (Mem. a penna): *La variazione è quella che fa parer belle le cose create, secondo quel trito et antico consumato proverbio, qual dice: „ Per tale suo variar natura è bella „*. In una parola si trova in Giovanni fin dalle prime mosse la più regolare e dotta foggia di comporre, che allora si conoscesse.

Il Goudimel però mai non si era adattato a seguire i suoi contemporanei nello stil semplice delle villotte, delle arie, delle mascherate; ed il Pierluigi mai non si applicò a siffatto stile. Il Goodimel non aveva mai gustato l'effetto de' tratti grandiosi, che talvolta eran usciti dalla penna di Jusquino, e del Festa: ed il Pierluigi non conobbe affatto da principio siffatta maniera. Il Goudimel molto dilettavasi dei tempi, delle prolazioni, delle proporzioni, delle emiolie: ed il Pierluigi fece onore al suo maestro anche in questa scienza. Il Goudimel in fine mai non conobbe la musica imitativa, la filosofia della musica: ed il Pierluigi uscì dalla scuola di lui puro rettorico.

Aveva peraltro Giovanni sortito dalla natura talenti di gran lunga superiori a quelli del suo maestro. Egli era fornito di una mente vastissima, feconda, inesauribile, di un' anima nobilissima e grande, di un cuore sensibilissimo, di una accesissima fantasia, di un genio tutto musica, di una volontà infaticabile: non potè in conseguenza rimanersi a mezzo corso, non potè sragionare a lungo, non seppe restar servo di rozzo padrone, spezzò i ceppi, spezzò le catene, si fè all'arte superiore, rese il comando alla natura, e dietro la di lei scorta, anzi con essa a lato, ne imitò il primo ogni maniera di opere e semplici e composte, e grandi e piccole, e di carattere e neglette. Cercando dapprima ne' suoi studii un lenitivo alle sue afflizioni perfezionò con la natura lo stil semplice delle lamentazioni, fiutato a ragione bruscamente ne' suoi immediati predecessori. Si applicò quindi a ripulire ed abbellire lo stile artifizioso accoppiato al canto gregoriano: E quante mai belle maniere additogli la sua condottiera, sia in genere di modulazioni, sia in genere d' imitazione! Da questo passò allo stile pure artifizioso, ma libero, e qui con la guida della natura, aprì il varco alla varietà immensa delle sue idee: ricalcò intanto le orme informi de' suoi predecessori, e tutte le ridusse a quella forma regolare, di cui eran capaci. Formò di poi una scala d' imitazione; e dietro le opere della natura più comuni, che pajon neglette anzi che studiate, arricchì l'arte di uno stile perfetto, breve, facile, corrente. Da questa imitazione si avanzò ad uno stile tutto nettezza, eleganza, e precisione, come fa la natura stessa nelle varie conchiglie, ne' fiori, nel manto dei volatili. Si elevò dopo ciò con la natura medesima al grande, al sublime, al sorprendente, ed appianò ai suoi seguaci tutte le vie, benchè erte e difficili che guidano alle più alte cime. Finalmente grato alla natura, che la prima volta gli si mostrò senza velo, per medicare amorevolmente la sua cruda ferita: e quinci in poi avevagli aperti i più nascosti segreti, come ad amico fedele, volle con essa sposarsi, ed i suoi amori, le sue premure, i di lei ornamenti, le di lei bellezze, il pentimento de' suoi trascorsi, prima che lei conoscesse, tutto passionatamente ritrasse con colori vivissimi di uno stil nuovo; stile però non semplice, non umile, non abbietto, non mediocre, non temperato; ma concettoso, ma no-

bile, ma sublime di modo, che a mio divisamento non v' ha mai fin quì avuto, chi abbia saputo sostenersi a dilungo in un grado siffattamente elevato.

Ciò posto: io divido le opere del Pierluigi ne' seguenti dieci stili.

PRIMO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

La prima maniera, o primo stile di Giovanni Pierluigi è artifiziosissimo, pieno di studio, di fatica, e di sforzo. Tutto v' è limato, e finito: e si può render ragione in arte d' ogni sua nota. Patisce talvolta di soverchio affollamento di accordi; ma manco male de' predecessori. Di tratto in tratto si trova imitato giudiziosamente Jusquino nelle ripetizioni della stessa melodia in diverse corde, e negli andamenti d' incocciatura. Le parole sono sempre scritte esattamente sotto le note, anche nelle messe. Il canto delle parti è sempre naturale. I concetti, le frasi, le melodie sono legate per modo ai temi, che ne sembrano figlie. L' insieme è una musica sommamente armonica, e risuonante di un perpetuo colore; e che non fa punto intendere agli uditori le parole, ed i sensi di ciò che si canta.

In questo stile poco o nulla differente da quello de' più eccellenti suoi immediati predecessori, e contemporanei scrisse Giovanni varie messe, diversi mottetti, e non pochi madrigali. Ed essendo intanto trascorsi tre anni, da che aveva ricevuto l'impareggiabile onore di essere il primo eletto maestro della cappella Giulia nella basilica vaticana, si vide egli obbligato a fare una volta pubblica mostra de' suoi talenti, ed apparire con gloria fra i sommi autori. Scelse a tale effetto cinque messe, le migliori le più degne della stampa, le più atte a fissare la sua riputazione; e riunitele in un libro, le dedicò al som. Pont. Giulio III. Quali però furon mai le bellezze singolari, che distinsero a giudizio del giovane Pierluigi queste cinque messe sopra le altre non poche produzioni? Fu la mescolanza di parole differenti da quelle della messa: fu l' uso di diversi tempi, e prolazioni: furono i canoni. La prima messa, la più solenne ha una delle parti (per lo più il soprano) che canta perpetuamente le note, e le parole dell' antifona: *Ecce Sacerdos magnus, qui in diebus suis*

placuit Deo, *et inventus est justus*: ha un *Osanna* in tempo imperfetto, prolazione perfetta; ed un' *Agnus* in cui contemporaneamente il soprano ed il contralto hanno il tempo perfetto minore, il tenore ha il tempo perfetto maggiore, ed il basso ha il tempo imperfetto, prolazione perfetta: vi si chiude in fine il *Dona nobis pacem* con la zuffa di frequenti tratti di emiolia minore, mescolati con il tempo minore imperfetto. La seconda messa: *O Regem coeli*, ha l'*Osanna* in tempo perfetto, prolazione perfetta. La terza: *Virtute magna* ha l'*Osanna* in tempo maggiore imperfetto, e vi si mescola più volte la proporzione della tripla maggiore: onde altri canta in misura pari, altri in dispari: e nell' *Agnus* ha un canone alla diapente. La quarta: *Gabriel Archangelus*, ha nel *Benedictus* un canone all' unisono, e nell' *Osanna* il tempo perfetto, senza proporzione, come per gran moda si era di fresco introdotto di segnare da alcuni, che ne sono acremente rimproverati da Ghisilino d' Anckerts nel suo trattato MS. L' ultima: *Ad coenam Agni providi* a 5. voci ha perpetuamente un canone nel soprano alla subdiapente: il primo *Osanna* in tempo perfetto senza proporzione: ed il secondo *Osanna* in tempo perfetto, prolazione perfetta, con punti di alterazione, e di divisione. Ecco le fine bellezze, che aggiugnevano venustà e decoro alle musiche di quella stagione. Ecco di che formavasi il sublime in quelle teste prive affatto di filosofiche idee. Ecco come sragionava anche il Pierluigi maestro della basilica vaticana.

SECONDO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Le profonde afflizioni, che oppressero Giovanni dopo la edizione del primo volume di messe, afflizioni già da noi menzionate nella sua vita, furon la pietra focaja, che col suo scintillare gli rischiarò l' intelletto, riscaldògli la fantasìa, e gli pose in moto l' estro creatore, di cui aveva sortito inesauribili tesori dalla generosa natura. Al tempo stesso il ritiro volontario nella casetta solitaria del monte Celio, negl' intorni del Laterano, gli diè tutto l' agio di consultar comodamente le opere del Festa, e degli altri più valorosi compositori, e di trarne quel succo, di cui era restato digiuno nella scuola del Goudimel. Ond' è, che irresistibilmente violentato del genio, o inclinazion sua naturale a scrivere, scelse per sog-

getto delle sue fatiche le lamentazioni di Geremia Profeta, come ripiene di concetti i più confacenti al suo stato presente: ed in esse con tutt' altro stile da quel di prima fece il lugubre ritratto delle sue angoscie. Oh! Quanto mai il Pierluigi autor delle lamentazioni è diverso dal Pierluigi autor delle cinque sopramenzionate messe: Là tutt' arte; quì tutto natura: là pieno d' inezie, quì di serietà. Là freddo insignificante: quì tutto fuoco, tutt' anima, tutto verità. Là ricolmo di sforzo e di fatica: quì fluido e corrente, senza arresto o difficoltà veruna. Là imitatore di varie maniere non sue: quì imitatore della natura, con foggie tutte sue proprie. Lo stile di queste lamentazioni, e degli altri due libri, che pur ne scrisse, quanto all' arte è semplice, chiaro, facile, di pochi e ben disposti artifizi, di figure eguali or semibrevi, ora minime; di accordi variati, di ritardi opportuni, di modulazioni naturalissime e nuove. Quanto poi alla scienza, è uno stile profondamente filosofico, ora grandioso, or supplichevole; ora sublime, ora umile, ora adirato, ora tenero: in somma non v' è passione nelle parole di Geremia, che non sia proporzionatamente o raddolcita, o inasprita dalle note del Pierluigi. So che queste prime lamentazioni non si resero pubbliche per le stampe, anzi sono restate tuttora inedite. Ma ciò che rileva? Il Pierluigi il primo dopo il risorgimento della musica, circa il 1559. essendo maestro del Laterano divenne compositor filosofo, imitatore fedele della natura: le sue opere quinci in poi saran tutte condite di questo sale.

TERZO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Non sì tosto ebbe addormentato con la medicata focaccia delle lamentazioni la cruda passione, da cui eragli il cuor divorato, che si rivolse Giovanni a coltivare per servigio della sua proto-basilica le maniere musicali del cantico *Magnificat*, sopra le melodìe della salmodìa ecclesiastica. Costanzo Festa, e massime Cristofano Morales vi si erano distinti con lo stile da noi sopra menzionato sotto il n. 2. Il Pierluigi seguì lo stile medesimo, ma lo ripulì con melodìe più naturali, con frasi più terse, con più sensati concetti, con armonìe più spaziose: e quì fu ove incominciò a far cantare i bassi d' una maniera veramente nuova, per

il risultato di un canto grave, melodico, e di carattere: i quali pregi comunemente non si trovano nei bassi infelicissimi e stentati de' suoi predecessori. Gli artifizi non pochi, de' quali fece uso in questo stile, non gl'impedirono punto di seguire esattamente i passi della natura: anzi avendo di fresco stretti con essa i dolci vincoli della più tenera amistà, con essa magnificò eloquentemente le glorie del braccio onnipossente e misericordioso del suo Signore. A questo medesimo stile io riduco la musica degl' inni del Pierluigi: se non che in essi il giro della modulazione è più vario, più ricercato, più forte: e le melodie sono di un carattere totalmente nuovo.

QUARTO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Il quarto stile di Giovanni è lo stil suo più comune, in cui scrisse la parte maggiore delle messe e dei mottetti a 4. 5. 6. 7. voci, e parecchi madrigali sagri, e profani a 4. 5. voci. Stile artifizioso, ma naturalissimo, facile, vago, pieno di anima e di sentimento. Stile in cui fece uso con immenso lucro della stravaganza praticata già da Jusquino di fermare cioè senza ragione ad un tratto tutte le parti in consonanza, e di farle profferire sopra la medesima consonanza diverse sillabe e parole. Il Pierluigi però avvedutamente sceglie in ogni sua composizione, per quanto vogliasi artifiziosa, le parole di maggior sentimento: sopra di esse riunisce tutte le parti, sia nel principio, sia in più luoghi nel mezzo, sia nel fine; e con armonici colpi di somma forza sopra un basso maestoso cava filosoficamente un' effetto mirabile: passa quindi da questi tratti grandiosi a far gustare i nuovi chiari artifizi, o dagli artifizi passa ai tratti grandiosi, sempre con mirabil' arte e naturalezza. Tutto ciò poi egli condisce con maniere feconde di tanta novità, che tutte le centinaja di composizioni scritte in questo stile hanno tutte e singole un carattere così proprio, così particolare, così distinto, che io non saprei somigliarle, se non agl' individui dell' umana specie, tutti differenti quanto al corpo, di fisonomia, quanto alla mente ed al cuore, di voleri, e di passioni. A questo stile appartengono le composizioni nelle quali Giovanni seguì le maniere le più stravaganti de' suoi predecessori, correggendole però filosoficamente, e traendone il partito più proprio, di

cui eran capaci, come la messa l' *omme armè*, di varii tempi, e di varie proporzioni e prolazioni, la quale si può cantare anche in tempo pari; il mottetto: *Tribularer si nescirem*, con una parte, che dice perpetuamente in cinque corde le perole: *Miserere mei Deus*; le messe ed i mottetti con canoni alla seconda, alla terza, alla quarta, ec. diritti, e rovesci, con misura di ritmo eguale, e contraria, i quali artifizi sono trattati con una squisitezza ammirabile ed inimitabile, propria solo del Principe della musica. In questo stile finalmente le parole ed i sensi di ciò che si canta, intendonsi a sufficienza, attesa appunto la riunione delle parti, che non di rado è interposta agli artifizi.

QUINTO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Il quinto stile è breve, corrente, sobrio, espressivo, di una naturalezza così squisita, che sembra più parto di natura che d' arte: laddove è il prodotto dell' arte la più raffinata, un difficilissimo facile. In questo stile scrisse Giovanni le litanie a 4. 6. 8. voci, ed anche alcune messe; come: *Æterna Christi munera*, *Iste confessor*, *Brevis*, ec. nelle quali peraltro se si servì con più frequenza delle imitazioni, cuoprille mai sempre maestrevolmente con la natura. In qnesto stile s' intendono le parole spiccatamente.

SESTO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Il sesto stile di Giovanni è uno stile che io in qualche modo rassomiglio alla miniatura. In questo ei compose molti mottetti a 4. voci pari, non pochi versetti dei *Magnificat*, varie strofe degl'inni, ed alcuni passi delle messe a 3. 4. voci pari. Quanto è mai bello siffatto stile! Il canto v' è dolcissimo e naturale: gli artifizi chiari, ben disposti, opportuni, limpidi, netti: le armonie dilettevolissime: gli accordi di tratto in tratto nuovi ed inaspettati: poca circolazione: varietà inesausta: imitazione della natura limata. E siccome ancor questo stile rinvigorisce talvolta e si solleva, per seguire di pari passo i sagri concetti, tanto è il garbo della sua mossa, tanta la piacevolezza

del nuovo suo onorevole aspetto, che in luogo di formare negli uditori il senso di una sorpresa, più a se gli accosta, più di se gl' innamora. A questo stile appartengono gli esercizi sopra la scala a 4. voci pari.

SETTIMO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Chi 'l crederebbe? Se vedesse o la mano del B. Giovanni Angelico da Fiesole lavorare il *Giudizio* della cappella Sistina al Vaticano, ovvero il Buonarroti applicato in alcun frontispizio dei libri della nostra cappella apostolica sopra la miniatura di uno scarabèo, di una farfalla, di una fronda? Eppur tant' è. La penna del Pierluigi imitatrice fedele della natura nelle forme le più dilicate con lo stile precedente, si tempra in questo settimo stile gigantescamente, e scrive con semplicità, chiarezza, naturalezza, nobiltà, grandiosità, sublimità non più immaginata la messa detta di *Papa Marcello*. Questa messa è l' unica produzione del Pierluigi in siffatto stile. Lo stesso suo essere primaja, ed unica, la pone in riga dell' Iliade.

OTTAVO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Se il Pierluigi non seppe ricalcare le proprie sue orme nello stile precedente, cercò per altro di battere il più che potè l'alpestre via, finattanto che accertò ad altrui il sicuro cammino ad un altissimo giogo dirimpetto all' inaccessibile monte. L' ottavo suo stile è chiaro, facile, grandioso, maestosissimo a simiglianza dello stil della messa di *Papa Marcello*. In quello però il carattere dell' insieme è sempre sostenuto severo, accigliato, di maniere inimitabili: in questo varia il carattere a seconda delle parole e de' sensi; e così rendesi maneggevole, e si adatta con dignità e precisione ad ogni maniera di forme. Si servì Giovanni di siffatto stile nelle messe ad 8. voci, in varii mottetti, e seguenze pure ad 8. voci, ed in alcune composizioni a tre cori. Affinchè poi nulla non mancasse in questo stile alla imitazione della natura, e quando faceva d' uopo, il colpo di sorpresa negli uditori fosse più

forte, più irresistibile, inventò la difficil maniera di scrivere tanto nelle messe, quanto nei mottetti i due cori, uno di voci acute, l'altro di voci medie, retti respettivamente dai due bassi.

Premesse al nono, e decimo stile.

Con i due precedenti stili perfezionò Giovanni lo stil grandioso, lo stil da sorprendere; ed attaccò l'animo umano ne' sentimenti più nobili, più elevati, più sublimi con la sorpresa. Nei due seguenti stili cangiò armi, e si rese padrone dell'intelletto insieme e della volontà, facendo gustare agli uditori placidamente il vero, e ponendoli in istato da non sapersi riparare dalla mossa delle passioni più tenere.

I due seguenti stili non sono tanto scemi di artifizi, quanto i due precedenti: perchè come l'anima gusta la verità nel più semplice ammanto; così il superbo intelletto non si dà per vinto, se non è convinto dagli argomenti, e dalla ragione.

I due seguenti stili camminan sempre a passo lento; e per quanto si riscaldino i musicali concetti, non lascian pertanto la lor posatezza: perchè la verità non ha bisogno d'impeto, e di romore; anzi il chiasso della disputa rende sospetta la bontà della causa.

I due seguenti stlii riveston sovente un'abito di grandiosità, e provocano alla sorpresa; ma di una maniera tutta lor propria. Si dà in essi la mossa con due, tre, quattro colpi per iscnotere la più salda durezza: tosto però succede il raddolcimento, perchè il cuore umano ricusa di far conoscere, che agisce convinto dalla verità: vuol sempre ostentare, che la sua benfattezza lo muove.

I due seguenti stili sono sempre adoperati sopra parole e concetti passionati, di grandissima forza; perchè non è la musica, che opera di per se, non è ella un'Amazzone, è una Musa imbelle, ricca sibbene di armi poderose, formate di melodie, e di armonie; ma il suo debole braccio non può maneggiarle, se non al più per armeggiare. Ella pertanto somministra queste armi, e le proporziona al valor dei concetti e delle parole, che si battono con l'intelletto, e col cuore umano; ed in tal guisa con le proprie sue armi, e con le altrui forze giugne a coronarsi di alloro ed a trionfare. Ma passiamo a precisar la differenza di questi due stili.

NONO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Il nono stile fu distinto dal Pierluigi stesso con l'aggiunto *alacrior*, ed in cui egli pose in musica il cantico de' cantici di Salomone, parecchi madrigali spirituali, e buona porzione della messa: *Assumpta est*. Natura ed arte ne coniaron la forma: piano, facile, naturale, semplice, chiaro, ed insieme nobile, concettoso, sublime: pieno di forza, e pieno di dolcezza: or s' innalza, or s' abbassa, or blandisce, or tuona, ma sempre con dignità. Gli artifizi non lo avviluppano, anzi chiaro splendore gli aggiungono. La riunione frequente delle parti non lo indebolisce, anzi gli accresce impeto e forze. L' arte v' è sempre coperta dalla natura. La natura v' è sempre sposata all' arte; e le parole ed i sensi, che spiccatamente s' intendono, vi acquistano quella insinuazione, che diletta e persuade.

DECIMO STILE DI GIOVANNI PIERLUIGI

Il decimo stile è un impasto del *secondo*, dell' *ottavo*, e del *nono*. Questo si versa per lo più sopra parole che contengono sensi di dolore, di affanno, di pentimento, di supplica, di timore, di morte; come sono i mottetti: *Peccavimus cum patribus nostris*. — *Peccantem me quotidie*. — *Paucitas dierum meorum finietur brevi*. — *Manus tuae, Domine, fecerunt me*. — *Peccavi: quid faciam tibi, o custos hominum?* ec. I madrigali: *Io son ferito: ahi lasso!* — *Se amarissimo fele, o mortal tosco*, ec. Questo stile ha tutte e singole le prerogative del *nono* precedente. A motivo però, che in quello le parole sono più vaghe, più tenere, più confidenti, più di amore, di desiderio, di diletto; quì altronde di doglia, di pena, di mestizia, di pianto, contiene a tal' effetto molti tratti del *secondo* stile, tutto ricolmo di lai; e prende in prestito dall' *ottavo*, affine di sfogare il suo dolore, modulazioni più ricercate, più ristrette, di maggior impeto, di forza immensa, imprevedute, impensate, benchè naturalissime fuor d' ogni credere: e così formasi dall' insieme uno stile severo, serio, tetro, pro-

fondo, diversissimo dal precedente, perchè formato dalle bellezze del precedente stesso riunite a quelle del *secondo*, e dell' *ottavo*. Le parole in conseguenza ed i sensi, che ancor quì spiccatamente s' intendono, acquistano quella penetrazione, che senza aver bisogno di scena, di spettacolo, di apparato, di gesto, di vestiario, d' illusione, con le sole armi di melodìe e di armonìe, dilettando persuade, e muove.

Con questi diversi stili perfezionò Giovanni ogni maniera di musica e quanto all' arte, e quanto alla scienza, o vogliam dire, quanto alla Rettorica, e quanto alla Filosofia musicale; onde meritossi dal Dottor Burney (History of music. to. 3. pag. 198.) il titolo di Omero della musica: „ *Palestrina the Homer of the most Ancient music that has* „ *been preserved*, *merits all the reverence and attention which it is* „ *in a musical historian 's power to bestow*. Nelle di lui composi- „ zioni (è il lodato storico, il men sospetto che v' abbia, il più impar- „ ziale, pag. 196.) tutte le parti hanno un' eguale importanza, e dif- „ ficilmente apparisce in esse una nota senza qualche particolare inten- „ zione, ed effetto: *All the parts have un equal share of importance*, „ *and hardly a note appears in them without some peculiar inten-* „ *tion*, *and effect*. Eppure a fronte di tanto studio, e di tanta fatica, „ che dovette Giovanni impiegare in ciascuna delle sue produzioni, qual „ numero immenso ricavonne, e con quanta felicità dalla inesauribil sua „ mente? *We are* (pag. 195.) *as much astonised*, *at the number of* „ *his productions*, *as pleased with their effects*. Le opere di Aristo- „ tele, di Cicerone, del vecchio Plinio furono appena appena più nu- „ merose; ed in esse ammiriamo, ma senza sorpresa, la vasta erudizione, „ e la diligenza somma: la vena però del genio non è in loro tanto pe- „ renne, quanto nel Pierluigi: *Indeed the works of Aristotle*, *Ci-* „ *cero*, *or the elder Pliny were hardly more numerous*. *With the* „ *union*, *indeed*, *of great erudition and great industry we are not* „ *surprised*; *but Genius is not often so voluminous*. Avendo in con- „ seguenza il Pierluigi innalzato questo genere di musica al sommo grado „ di perfezione; ed avendo egli il primo aperto, ed appianato il varco alla „ imitazion musicale, non fia maraviglia, se delle sue produzioni siasi „ formata ne' suoi successori un' idea tale, che tutte le opere a sole

„ voci, si debbano livellare a que' prototipi, ed abbian proverbialmente „ la tecnica denominazione di musica *alla palestrina*. „ *Palestrina having brought his style to such perfection, that the best compositions which have been produced for the church since his time are proverbialiy said to be* alla Palestrina, *it seems as if this were the place to discuss its merit* „.

Fin quì le cure gloriose di Giovanni Pierluigi per la perfezione dell'arte, e della scienza musicale. In qual maniera però si diportarono i suoi coetanei? Unirono ancor eglino i loro studii diretti al medesimo fine? Seguirono le nuove filosofiche scoperte? Composero nello stile stesso d' imitazione esatta della natura? In tal guisa parrebbe, che dovesse essere avvenuto. Non avvenne però egli in tal guisa. Come la pittura elevata da Raffaele Sanzio al più alto grado di perfezione trovossi alla morte di lui, più imperfetta di quello che era al di lui nascere; e fu dai medesimi suoi scolari, che si divisero in varii stili non poco malmenata, e invilita: così la musica innalzata al piu sublime grado di perfezione da Giovanni Pierluigi trovossi alla sua morte più imperfetta di quello che era al di lui nascere; e fu dai medesimi suoi scolari cangiata con metamorfosi improvvisa in una balbuziente bambina. Non v' ha epoca più ricca di compositori dell'epoca di Giovanni. E non v' ha epoca più povera di buoni compositori, della medesima. I famosi furono Giuseppe Zarlino, stentato, secco, pieno di studio e di fatica, li cui salmi a due e tre cori di uno stile bassissimo, possono dirsi il suo capo d' opera. Orlando di Lassus fiammingo di nascita, fiammingo di stile, sterile di bei concetti, privo di anima e di fuoco, e che con alcune messe e mottetti ad 8. voci di stil piano si usurpò l'eccessivo elogio: *Lassum qui recreat orbem*. Paolo e Giovanni Animuccia, studiosi, diligenti, ma compositori *invita Minerva*. Costanzo Porta, D. Ferdinando de las Infantas, Tiburzio Massaini, Cristiano Hameyden, Arcangelo Crivelli, Felice Anerio, Ruggero Giovannelli ec. parte di stile fiammingo, parte di stile piano ma informe, più di note che di concetti. Il solo Giovanni Maria Nanini in alcuni mottetti; ed il solo Tommaso Ludovico da Vittoria nelle *lamentazioni*, nel *Passio*, e nelle *messe brevi*, furono buoni imitatori del Pierluigi. Li madrigali, egli è vero, ebbero più scrittori di vagliu: scrittori però assai

deboli nella imitazione della natura: Andrea Gabrielli, Giovanni Contini, Alfonso della Viola, e Luca Marenzio seguiron le pedate piuttosto di Costanzo Festa nei migliori madrigali suoi, che le pedate di Giovanni: Alessandro Striggio, gentiluomo mantovano, e Pietro Vinci, siciliano di Nicosia presero ad imitare piuttosto lo stile melodico di Pierluigi Caraffa, che lo stil di Giovanni. D. Carlo Gesualdo, principe di Venosa con maniere tutte sue proprie in uno stil d'entusiasmo pretese di far dire alla sua musica a furia di salti, di b *molli*, e *diesis*, ciò che la meschina o non voleva dire, o avrebbe assai meglio contato in buona pace. E tutti gli altri compositori? Valgono assai poco, per non dire un niente.

Intanto Orazio Vecchi studiando sopra lo stile melodico ne tentò varie prove, finchè lo pose nella commedia armonica, intitolata l'*Anfiparnaso*. Emilio del Cavaliere, e Giacomo Peri con altri toscani dallo stesso canto melodico ne ricavarono il *Recitativo*. Eccoti i *soli*, ed i *duetti* accompagnati da un *basso*. Non era ancor freddo, per così esprimermi, il cadavere di Giovanni Pierluigi, e già nelle chiese l'organo suonava a tentone il basso, accompagnando una voce, che canticchiava a solo, ovvero due voci, che in terza, e in sesta eseguivano un *duettino alla moderna*. Eccoti in brèv'ora il *basso* per l'organo *numerato*. Eccoti la seconda pratica di dissonanze non preparate: eccoti in uso i tre accordi principali di 3.ª 5. 8; di 3. 5. 7. minore, di tre terze minori, ed i loro rivolti: eccoti un nuovo genere di musica organica formato interamente negli ultimi anni del secolo stesso XVI. dai medesimi coetanei e scolari del Pierluigi. Lo Striggio, il Gabrielli, il Vinci, il Nanini, l'Anerio, il Crivelli, il Marenzio, il Giovannelli, e cento altri scrissero, vivo il Pierluigi, nel *genere osservato di pratica antica*, e lui morto, nel *genere organico di pratica moderna*. E siccome le belle musiche del Pierluigi valevano assai più delle miserabili produzioni moderne, si prese il partito di ricavare dalle parti delle medesime il *basso continuo per l'organo*, e così si ripeterono per lunga pezza nelle cappelle dei Sovrani, e nelle chiese. La moda però, ed il comodo di aver sempre nuove composizioni più graziose e melodiche fece in progresso di tempo abbandonar da per tutto le opere di Giovanni, e ne restò l'uso,

che dura tuttavia, e durerà mai sempre, nella sola cappella apostolica. A fronte poi del nuovo genere di musica *organica*, che portò seco nelle chiese anche l'uso generale della musica strumentale, vi sono sempre stati coloro, che han coltivato il genere di musica a sole voci. Ora composizioni siffatte per consentimento universale di tutt'i musici furon dette, e si dicono *alla palestrina*, in ossequio del Pierluigi, che recò questo genere al più alto grado di perfezione.

Si tributino adunque ogni maniera di elogi a quest'Omero, Principe della musica: *Laudemus virum gloriosum, et parentem nostrum* (Eccl.44.) che co' sommi talenti, onde la natura avevalo doviziosamente arricchito, seppe l'Arte, e la Scienza musicale alla perfezion più alta condurre, nella esatta imitazione delle parole e de' sensi: *in peritia sua requirentem modos musicos*. E la grata posterità continui pure meritamente ad estendere per i secoli futuri, come per i trascorsi, la durata del glorioso suo nome, denominando antonomasticamente le buone musiche a sole voci: *Musica alla palestrina*.

FINE DELL' OPERA

INDICE

DEI CAPITOLI

SEZIONE TERZA

Capitolo I.

Capitolo II.

Capitolo III.

Capitolo IV.

Capitolo V.

CAPITOLO IX.

CAPITOLO X.

CAPITOLO XI.

Vol. II.

ERRORI	CORREZIONI
P. 5. Saozooio	Sonzooio
35. Nota 474. al 1601. 1609.	1601. al 1609.
41. N. 479. *e scolari*	*e scolare*
43. N. 483. *cantati a quella cappella*	*cantati con stile a cappella*
ivi fe stabilire	fè sbalordire
44. N. 484. S. Maria in Lata	S. Maria io via Lata
48. N. 490. *non solo servigio*	*non solo al suo servigio*
52. N. 497. il maestro delle scuola	il magistero delle scuole
53. N. 497. da suo precettori	da' suoi precettori
ivi N. 499. ai conservaoo	si conservavano
54. N. 501. *nel mondo di armonizzare*	*nel modo di armonizzare*
58. N. 504. Aotonio Liberati	Antimo Liberati
ivi ne Panteou	uel Paoteon
59. il primo nella scuola	il primato nella scuola
63. N. 510. di fatto breve	di fatto in breve
71. N. 518. accento alla porta	accanto alla porta
75. N. 520. in parte dovute	in parte dorate
79. siccome vede t	siccome vedesi
82. i gruggi	i gruppi
98. N. 529. conforme	cou forme
126. il coocerto	il concetto
ivi perchè il Pitoni	che il Pitoni
127. 1585. al pari	1575. al pari
133. nominò a Gregorio VIII	oomiaò a Gregorio XIII.
143. N. 551. *ex defectionis*	*et defectionis*
159. N. 557. Soriggio	Striggio
160. il madri e di	il madrigale di
170. N. 558. *dodici Affetti*	*dolci affetti*
ivi *Præstinensem*	*Prænestinensem*
171. basilca	basilica
172. 31.) *Octobris*	31. *Octobris*).
184. *Una felice estate*	*Una felice etate*
194. lavorati con cap-musica	lavorati coo musica
202. N. 581. Letma	Lerma
212. *ortæ nitent*	*portæ nitent*
213. N. 587. *et sono verborum*	*et suo verborum*
220. *S. D. N. Urbani VII*	*S. D. N. Urbani VIII.*
223. *Palatini Rheni*	*Palatino Rheni*
231. N. 603. *promisque*	*promiscue*
232. *loco fructum*	*loco fructuum*
245. *apud Franciscum Coattinum* 1694.	*apud Franciscum Coattinum* 1594.
251. per una volta	por uoa volta
252. *Gio. Lui-*	*Gio. Luigi*
277. la petiziome	la petizioos
282. N. 623. Niccola Tommelli	Niccola Jomelli
285. *cominuntur*	*concinuntur*
286. N. 624. si fu primo libro	si fu il primo libro
296. caoditamente	candidameote
312. li se	li sei
ivi di questa 5. Sez-	di questa 3. Sez.
322. espulsione del collegio	espulsione dal collegio
323. Dai sensi	Dai semi
329. conserva un MS.	conserva io uo MS.
335. e che dono questo bell' inno	e che rendooo questo bell'inno
347. essendo la sola musica	esseodo la musica
350. N. 644. L'Urvino . . . L'Urvinajo	L. Urvino . . . L. Urvinajo
353. esternar la fama	eternar la fama
ivi suonatore di tromba	sooator di tiorba
354. ei potessero	si potessero
356. N. 645. *nt turbate loquar*	*ut barbare loquar*
ivi *harmonici stili genere*	*harmonici stili genera*

INDICE

DELLE COSE PRINCIPALI

CHE SI CONTENGONO

NELL' OPERA

I. Significa *Volume I.* II. significa *Volume II.*

P. *pagina*, N. *nota*, V. *vedi*.

al som. Pont. Giulio III. il primo lib. di messe I. P. 34. e segg. Ebbe un fratello per nome Bernardino, P. 12. 35. La moglie di Giovanni Pierluigi fu una tal Lucrezia, P. 36. da cui ebbe quattro figli Angelo, Ridolfo, Silla, ed Igino, I. P. 37. Rinunziò al magistero della basil. vatic. e fu aggregato nel collegio de' capp. cantori pontif. P. 43. Fa imprimere il 1°. libro di madrigali a 4. voci senza dedica, P. 46. Viene espulso dal collegio de' cappellani cant. pontif. come ammogliato, P. 53. e gli viene assegnata una tenue pensione, P. 56. È chiamato ai servigi della proto-basilica lateranense, P. 60. e seg. Vi si trattiene poco più di cinque anni, I. P. 62. vende alcuni barili di vino per servigio della basil. N. 92. Compone per servigio della basil. fra le altre op. un libro di lamentazioni a 4. voci; un libro di *Magnificat* a 5. 6. voci; gl' improperii, e l'inno *Crux fidelis* ad 8. voci, I. P. 64. come pure un madrigale, I. P. 66. Passa a' servigi della basil. liberiana I. P. 71. Si parla della sua Messa: *Ecce sacerdos magnus*, I. P. 95. Si studia di comporre in modo, che si odano le parole, I. P. 108. Non è egli vero, che patrocinasse la causa della musica eccles. presso il som. Pont. Marcello 2°. I. P. 176. e seg. Nè anche è vero, che patrocinasse tal causa presso il conc. trident. I. P. 190. e seg. Dona alla capp. apost. due mottetti, e la Messa sopra la scala, I. P. 207. Corre rischio di perdere la pensione assegnatagli da Paolo IV. N. 312. Dedica al card. Ridolfo Pio di Carpi il libro 1° di mottetti a 4. voci, I. P. 210. Riceve dal S. card. Borromeo la commissione di comporre alcuna Messa veramente di stilo ecclesiastico, I. P. 216. 235. 280. Sue meditazioni prima di accingersi all' opera, I. P. 220. Scrive 3. Messe: si accenna il carattere della prima I. P. 223. segg. della seconda, P. 224. segg. della terza, P. 228. Si provano queste tre Messe nel palazzo del card. Vitelli, presenti i cardinali della congr. del concilio; e per l' incontro felice della terza Messa, rimane salva la musica ecclesiastica, I. P. 229. Si canta la terza Messa suddetta nella capp. di Sisto il dì 19. Giugno 1565. nella cappella straordinaria tenuta in ringraziamento al Signore per le generose offerte spontanee della nazione svizzera, I. P. 231. È creato da Pio IV. compositore della capp. apostolica, I. P. 241. con tenue provista, P. 242. È ricercato dal card. Pacecco d' inviare al re di Spagna Filippo II. la terza Messa suddetta, P. 276. Dimanda consiglio sopra tal ricerca al card. Vitelli: denomina la lodata Messa *di Papa Marcello*, e la dedica nel vol. 2°. di Messe al menzionato sovrano, I. P. 277. seg. ma falcidiata del secondo *Agnus Dei*, I. P. 282. Questa Messa fu composta dal Pierluigi a 6. voci, e non a 4. non ad 8. non a 12. voci, I. P. 284. e niuna di queste fu opera di S. Marcello P. e M. I. P. 291. Si fanno imprimere cinque madrigali di lui, da Vincenzo Galilei, I. P. 295. e viene denominato *grande imitatore della natura*, I. P. 297. Si addita tutto il magistero della scuola prenestina, I. P. 309. seg. onde a ragione fu detto l' *Omero* della musica, I. P. 340. N. 422. 587. Dedica al card. Ippolito giuniore d' Este il lib. 1°. de' mottetti a 5. 6. 7. voci, I. P. 350. Dedica a Filippo II. re delle Spagne il lib. 3°. delle messe, I. P. 353. Si parla della Messa, *l' homme armè*, I. P. 357. della Messa *de B. V.* con parole proprie, I. P. 359. e della Messa detta *brevis*, I. P. 361. Morto Giovanni Animuccia è invitato dal card. Alessandro Farnese a riassumere il servigio della basilica vatic.; rinunzia alla basil. liberiana, e torna per la seconda volta al Vaticano, I. P. 368.

È eletto da S. Filippo Neri, maestro dell' Oratorio II. P. 4. Il Verovio fa imprimere alcuni mottettini di lui, N. 446. Il P. Soto fa imprimere alcune sue laudi spirituali, N. 447. Dona alla capp. apost. due Messe, II. P. 9. Nomina al card. Ippolito d' Este il lib. 2°. di mottetti a 5. 6. 8. voci, II. P. 10. in cui inserisce alcuni mottetti di tre de' suoi figli, II. P. 11. Dedica ad Alfonso II. duca di Ferrara il lib. 3°. di mottetti a 5. 6. 8. voci, II. P. 14. Guida tre cori di musica nell' ingresso delle compagnie di Palestrina per l'anno santo, II. P. 20. Istruisce nella musica tre suoi figli Angelo, Ridolfo, e Silla, II. P. 22. Annibale Stabile, D. Andrea Dragoni II. P. 23. D. Adriano Ciprari, II. P. 24. D. Giovanni Guidetti, II. P. 25. Assiste, e dirige la scuola di musica aperta in Roma da Gio. Maria Nanini, II. P. 26. e questo magistero si è disteso per ogni dove, *ivi*, e segg. II. P. 69. seg. Gregorio XIII. som. Pont. gli commette la riforma del Graduale, e dell' Antifonario Romano, II. P. 79. Il Rev. capitolo vaticano, gli

accresce la mensilità, II. P. 79. e Gregorio XIII. approva siffatto aumento, II. P. 80. Divide il lavoro dell' indicata riforma con D. Giovanni Guidetti, II. P. 91. 97. e ne corregge le opere, II. P. 100. seg. Lavora il Graduale *de Tempore*, II. P. 116. e non altro. Igino fa supplire questo Graduale anche per la *Parte dei Santi*, e lo vende come lavoro di suo padre: ma per decisione della Rota si rescinde il contratto, II. P. 117. N. 542. S' indica ove precisamente abitò nella casa del ginnasio della cappella giulia, N. 545. 612. Afflizione di lui per la morte di Lucrezia sua moglie, II. P. 120. È lodato da Rinaldo de Mell, venuto a Roma, II. P. 126. È fatto maestro de' concerti dal principe Giacomo Buoncompagni, II. P. 127. e gli dedica il lib. 1°. di madrigali a 5. voci, ed il lib. 2°. di mottetti a 4. voci, II. P. 128. Nomina a Gregorio XIII. il lib. 4°. delle Messe, II. P. 134. ed il lib. 4°. dei mottetti a 5. voci, II. P. 138. Dedica al card. Andrea Battori nipote del re di Polonia il lib. 5°. di mottetti a 5. voci, II. P. 147. Nomina a Gregorio XIII. tre Messe II. P. 153. È fatta imprimere una sua Messa ad 8. voci da Giovanni Becci, II. P. 155. Alcuni suoi madrigali dal Landoni, II. P. 159. dal Gardano P. 160. dal Verovio, P. 181. dal Corradi, *ivi*, dal Vincenti, II. P. 182. e dallo Zaccarini, P. 183. alcuni suoi mottetti dal Barrè, P. 202. Nomina a Sisto V. una Messa, ed un mottetto a 5. voci, P. 160. una Messa ed un mottetto a 6. voci, P. 162. Sisto V. lo vuol creare maestro dalla cappella pontif. ma lo lascia esserne compositore, II. P. 166. Dedica al medesimo Sisto V. tre Messe, II. P. 174. Nomina a Giulio Cesare Colonna principe di Palestrina il lib. 2°. di madrigali a 4. voci, II. P. 176. Compone una lamentazione, lodata da Sisto V. II. P. 190. Compone un libro di lamentazioni, a 4. voci, II. P. 192. lo dedica a Sisto V. II. P. 193. e lo fa imprimere come libro 1°. *ivi*. Si querela con il Papa per la sua somma miseria, II. P. 198. Compone un libro d' inni a 4. voci sopra le melodie del canto gregoriano, II. P. 209. e lo dedica al sommo Pont. Sisto V. II. P. 212. Invia a Guglielmo V. duca di Baviera alcune composizioni, e gli dedica il lib. 5°. di Messe, II. P. 222. Offre a Gregorio XIV. una collezione di mottetti, II. P. 226. Il Papa gli accresce la mensilità, P. 232. ed ei gli dedica il libro dei *Magnificat*, *ivi*. Gli è dedicata una collezione di salmi a 5. voci, II. P. 237. Dedica al P. Antonio Abb. di Baume due libri di offertorii, II. P. 239. Dedica alla B. Vergine due libri di litanie, II. P. 242. È eletto direttore dei concerti dal card. Pietro Aldobrandini, ed ei gli dedica il libro 6°. di Messe, II. P. 244. Dedica alla gran duchessa di Toscana il lib. 2°. di madrigali spirituali, II. P. 247. Ultima infermità di Giovanni, in cui è ajutato a ben morire da S. Filippo Neri, II. P. 254. ordina ad Igino suo figlio ed erede di far stampare tutti i suoi MS. *ivi*. Muore il dì 2. Febb. 1594. II. P. 255. Trasporto del suo cadavere alla basilica vaticana, II. P. 257. ove è sepolto P. 260. nelle sepolture della cappella nuova, P. 265. ossia de' SS. App. Simone e Giuda della basilica vecchia, P. 268. le di lui ossa furono poi trasportate nella sepoltura avanti l' altare dei medesimi santi nella basilica nuova, II. P. 270. Li cappellani cantori pontificii cantano nella basil. vatic. la messa di *Requiem* per l' anima di lui, II. P. 275. Visse effettivamente anni settanta, N. 624.

OPERE POSTUME

Igino Pierluigi dedica a Clemente VIII. il lib. 7°. di Messe II. P. 285. Tiberio de Argentis dedica al P. Majoli il lib. 8°. di messe II. P. 293. Lo stesso de Argentis nomina al P. Cisano il lib. 9° di messe, II. P. 295. Andrea de Agnetis dedica al P. Sandriocla il lib. 10° di Messe, II. P. 298. Tiberio de Argentis dedica al P. Rosa il lib. 11°. di Messe, II. P. 300. Il medesimo de Argentis dedica al P. Bordoni il lib. 12°. di Messe, II. P. 302. Il de Argentis menzionato dedica al P. Zino un lib. di Messe ad 8. voci II. P. 304. Fabio Costantini fa imprimere alcuni mottetti inediti del Pierluigi, II. P. 306.

OPERE INEDITE

Si trovano nell' archivio della capp. pont. II. P. 311. nell' archivio della basilica vaticana, P. 313. e fra esse vi sono litanie, e mottetti a 12. voci: nell' archivio delle proto-basilica lateranense, P. 319. e nella biblioteca dell' eccellentissima Casa Corsini, *ivi*. nell' archivio dei PP. dell' Oratorio, in S. Ma-

ANEDDOTI

INDICE

DI TUTTE LE OPERE

DI

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

SPARTITE DALL' AUTORE DI QUESTE MEMORIE, E RIDOTTE ALLA NOTA MODERNA, PER FORMARNE, QUANDO A DIO PIACERA', UNA EDIZIONE COMPLETA UTILE NON SOLO ALLA MUSICA ECCLESIASTICA, MA EZIANDIO AGLI STUDIOSI DI OGNI MANIERA DI MUSICA

Mottetti a 4. voci, alcuni de' quali a voci pari, libri 2. Volume I.
Mottetti a 5. 6. 7. voci, lib. 1. Vol. I.
Mottetti a 5. 6. 8. voci, lib. 2. Vol. I.
Mottetti a 5. 6. 8. voci, lib. 3. Vol. I.
Mottetti a 5. voci, lib. 4. Vol. I.
Mottetti a 5. voci, lib. 5. Vol. I.
Mottetti a 4. 5. 6. voci, lib. 6. *inedito*, Vol. I.
Mottetti a 8. 12. voci, libro 1. *inedito*, Vol. I.
Mottetti a 8. 12. voci, libro 2. *inedito*, Vol. I.
Inni a 4. voci, con la giunta di alcuni *Inni inediti*, Vol. I.
Offertorii a 5. voci, libri 2. Vol. I.
Lamentazioni a 4. voci, libro 1. Vol. I.
Lamentazioni a 4. voci, libro 2. *inedito*, Vol. I.
Lamentazioni a 5. 6. voci, libro 3. *inedito*, Vol. I.
Magnificat a 4. voci, lib. 1. Vol. I.
Magnificat a 5. 6. voci, con uno ad 8. voci lib. 2. *inedito*, Vol. I.
Litanie a 4. vo. libri 2. con la giunta del lib. 3. *ined.* a 6. 8. vo. Vol. I.

Madrigali a 4. voci, lib. 1. Vol. I.
Madrigali a 4. voci, lib. 2. Vol. I.
Madrigali a 5. voci, lib. 1. Vol. I.
Madrigali a 5. voci, lib. 2. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 1. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 2. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 3. Vol. I.
Messe a 4. 5. voci, lib. 4. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 5. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 6. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 7. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 8. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 9. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 10. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 11. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 12. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 13. *inedito*. Vol. I.
Messe a 4. 5. 6. voci, lib. 14. *inedito*. Vol. I.
Messe ad 8. voci, libro unico, Vol. I.

Totale Volumi N.° XXXVI.

NIHIL OBSTAT

Fr. Antonivs Franciscvs Orioli Ord. Min. Conv. Censor Theol.

NIHIL OBSTAT

Ioseph. Ant. Gvattani Censor Philolog.

IMPRIMATVR

F. Dom. Bvttaoni M. S. P. A. S.

IMPRIMATVR

Ios. Della Porta Patr. Constantinop. Vicesgerens

PREZZO

DELL' OPERA

Scudi 5.

F

